

مكتبة الدراسات الأدبية

٨٢

في  
المسرح المصري المعاصر

خيرى شلبى



دارالمعارف



Bibliotheca Alexandrina



0003306



THEATRE OFFICINE

# في المسرح المصري المعاصر



مكتبة الدراسات الأدبية

٨٢

# في المسرح المصري المعاصر

خيرى شلبى



دار المعارف



إهداء

إلى زوجتي .. التي شاركني في مسيرة الحياة بمرها .. ومرها .  
عبري شلبي





## مقدمة

هدفت بتجميع هذه الدراسات في كتاب إلى تسجيل فترة من الزمن هي عمر ازدهار المسرح المصري . ولم يكن لهذه الدراسات أن تكتب ، بل لم يكن لكاتبها أن يعنى بفن المسرح ولا بقضاياها لو لم يكن هناك مناخ مسرحى مزدهر . . ذلك هو مسرح الستينيات .

ولست أتجاوز الواقع أو المنطق حين أزعم أن تلك السنوات القليلة هي عمر مسرحنا الحقيقي . فما لاشك فيه أن المسرح المصري لم تقم له قائمة بعد ذلك ، على الرغم من توالى العروض المسرحية فى قطاعى الإنتاج : الخاص والعام على السواء .

فكثرة العروض المسرحية - حتى ولو كانت كلها جديدة - لا يعنى أن المسرح الحقيقي موجود وقائم فضلاً عن أن يكون مزدهراً . فلكى يكون المسرح موجوداً بحق ، وقائماً بحق ، ولكى نعترف له بالوجود لابد أن يكون هناك ذلك التفاعل الفنى الحى بين الحشبة والصالة ، بمعنى أن يلتحم مايدور على الحشبة هو والجالسين فى صالة الفرجة التحاماً موصوعياً وثيقاً ، وهذا شئ لايتوفر إلا بوجود المؤلف المسرحى المحلى الجيد ، الذى يفهم جوهر المسرح على أنه تمثيل للمجتمع وتجسيد لقضاياها الحيوية .

وإذا كان المسرح فى بلادنا قد تحول إلى أماكن للتسلية وإزجاء وقت الفراغ بانتشار فرق القطاع الخاص فإن ذلك لايعنى موت المؤلف المسرحى الجيد ، إنما يعنى أن هناك متغيرات اجتماعية طرأت على بلادنا كان من نتيجتها عدم صعود العناصر الجادة أمام طغيان العناصر الهازلة ، فهذه الأخيرة وجدت فى المتغيرات الاجتماعية الطارئة تدعياً وتأييداً وتشجيعاً ، حيث نشأت طبقات جديدة لديها القدرة على دفع ثمن

التذاكر الغالية مقابل لحظات من الترفيه والضحك الرخيص . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فإن دخول أصحاب رموس الأموال ميدان الإنتاج الفني خلق أنماطاً جديدة من الكتاب والممثلين والمخرجين مستعدة للمساومة في فنها وفي قيمها الفكرية مقابل الرواج والانتشار ، ثم إن المجال حين أفسح لممثل الكوميديا والمهرجين أصبح الممثلون الجادون أمام أحد خيارين لاثالث لهما : إما التشبه بممثل الكوميديا بحثاً عن مكان في القطاع الخاص ، أو التقوقع والضيق في بحر النسيان . . فأصبح الطابع السائد في ميدان التمثيل المسرحي هو الطابع الترفيهي المجنون الذي يجري وراء إثارة الضحك بأي سبب وعلى حساب أي قيمة .

وقد يسأل سائل : لماذا اكتفيت بدراسة هذه النماذج وجدها ولم أستكمل دراسة بقية النماذج الأخرى التي سطعت في المسرح المصري في سنوات ازدهاره ؟ . . لماذا اكتفيت بنعمان عاشور ويوسف إدريس وورشاد رشدي مع أن هناك عالقة آخرين مثل سعد الدين وهبة ، وميخائيل رومان ، والفريد فرج ، هل يعنى ذلك أنني من وجهة نظري أفضل هؤلاء الثلاثة ؟ . .

الواقع أن لهذه الدراسات قصة يجب أن نذكرها هنا . ففي منتصف الستينيات ، في قمة ازدهار المسرح المصري ، كنت أعمل بسكرتارية تحرير مجلة المسرح التي كانت تصدر عن « مسرح الحكيم » والتي شهد كل الدارسين بأنها أشاعت مناخاً مسرحياً ونشرت ثقافة مسرحية جادة . وكان من بين مهام عملي متابعة العروض المسرحية بالنقد ، وكانت العروض تتوالى بشكل خلاّب ، كل خمسة أيام عرض جديد في أحد المسارح ، حيث كان هناك المسرح القومي والمسرح الحرو ومسرح التلفزيون المكون من العالمي والكوميدي الحديث ، بالإضافة إلى فرقة المسرح العسكري وفرقة أنصار التمثيل والسينما وفرقة الرميحاني وفرقة إسماعيل يس ، وفرقة تحية كاريوكا ، وفرقة محمود السعدني وغيرها من الفرق . وأشهد أن هذه المهمة دفعتني إلى القراءة والدراسة بغية

التجويد ، وبفضل هذا المناخ ، وبفضل تواجدي في مجلة المسرح واحتكاكي بعشرات الأساتذة الكبار من الدارسين والأكاديمية تمكنت من متابعة منجزات النقد العالمى الحديث . فأحسست أنني أريد أن أكتب شيئاً كبيراً ، أن أكتب مجموعة من الدراسات الكبيرة عن أساطين المسرح المصرى كل على حدة ، بحيث تتوفر جهودى على دراسة كل أعمال الكاتب وقراءة كل ماكتب عنه واستخلاص رأى جديد أو وجهة نظر جديدة أو تفسير جديد لفنه المسرحى .

ولما كنت قد التزمت بالترتيب التاريخى لظهور الكتاب فى المسرح المصرى فأننى قد بدأت بنهان عاشور باعتباره يمثل مرحلة جادة وهامة من تاريخ المسرح المصرى الحديث ، يليه رشاد رشدى ، ثم يوسف إدريس ، ثم ألفريد فرج ، ثم سعد الدين وهبة ، ثم ميخائيل رومان . وما إن شرعت فى التنفيذ حتى تبينت مدى المعاناة الشديدة . لقد استغرقت كتابة الدراسة الواحدة ستة أشهر كاملة . مع ملاحظة أنني كنت متفرغاً تفرغاً تاماً للإيجازها .

غير أن الاستمرار فى هذه المهمة كان محفوفاً بالمخاطر ، أهم هذه المخاطر أنني إذا أصررت على استكمال كل الكتاب فسوف أموت من الجوع قطعاً ، لأن أجور هذه الدراسات كان - بالكاد - يكفى لتدخين السجائر وشراء الورق والقهوة . وكان لابد من توزيع جهودى على أعمال جانبية أستمدها منها العون على استكمال مشروعى ، فلما بدأت تنفيذ ذلك تبين لى مافيه من خطر ، إذ أن مثل هذه الدراسات الجادة لاتقبل أى شريك آخر أى أنها لكى تتم على المستوى اللائق لابد أن يكون الدارس متفرغاً لها وحدها . فما كان منى إلا أن امتثلت صاغراً للانفراد بالمشروع والتضحية بمطالباتى الخاصة ، وقد شجعتنى على ذلك وجود مجلة المسرح ومجلات أخرى مستعدة لنشر هذه المادة مثل مجلة المجلة ، ومجلة الفكر المعاصر ، وغيرهما من المجلات الأخرى .

ولكن ، فجأة توقفت مجلة المسرح ، ثم توقفت كل المجلات ، وقبل

نوقحها انتقلت مجلة المسرح إلى إدارة أخرى ، ونحن - المصريين - مصابون بداء عجيب ، الإدارة الجديدة تنبذ الإدارة القديمة وتحقر التعاون معها ، ولما انتقلت مجلة المسرح إلى إدارة أخرى سيطرت عليها أهواء أخرى وعاملتنا - نحن للتعاملين مع الإدارة القديمة - باعتبارنا دخلاء يجب مكافحتهم ، فكفيت نفسي شر ملاقاته هذا السلوك ، وأجلت مشروعي إلى أن تتاح له فرصة أكثر صفاء .

على أن الحياة لم تعطني فرصة للعودة قط ، فن يومها إلى الآن والحالة الثقافية بشكل عام تنتقل من سيئ إلى أسوأ ، والمسرح المصرى يكاد ينقرض ، وحاسي إزاء كل ذلك يهبط إلى الصفر . ثم أننى كنت قد اكتشفت لنفسى اهتمامات أخرى انصرفت إليها . ورغم ذلك فقد ظل حلم استكمال هذا المشروع يكن في أعماقي . ولكن تقدم العمر وانقطاع التواصل المسرحي وتنوع الاهتمامات كل ذلك وضع حدا لهذا الحلم ، فظل في نطاق الحلم لا يريد تجاوزه .

ولقد ظللت أنجاهل هذه المرحلة من حياتي إلى أن وجدت من الدارسين إلحاحاً على في جمعها في كتاب ، فما من يوم يمر إلا ويقابلني واحد من المهتمين بالمسرح أو بتاريخه ، فيفقد على هذه الدراسات من المدح والأوصاف ما ينجعل تواضعي . وكان من الممكن أن تبقى إلى الأبد حبيسة صفحات المجلات التي نشرت فيها في حينها ، لولا أنني لمست ما أحدثته هذه الدراسات من فوائد ، فهناك أكثر من رسالة علمية في جامعاتنا العربية والعالمية اعتمدت على هذه الدراسات اعتماداً كلياً ، وهناك أكثر من دراسة وأكثر من كتاب عن المسرح المصرى رجع إليها واستفاد بها . . . مما شجعتني على تهيئتها لمن يريد أن يجد فيها من فائدة متواضعة . وإنني إذ أقدمها الآن للقراء والدارسين والفنانين ليداعيني الرجاء في أن يظهر من نقادنا الشبان من يكل دراسة بقية الكتاب المسرحيين للمصريين . والله الموفق .

نعري شلبي

القسم الأول

دراسات مسرحية



( ١ )

## المضمون الفكرى لمسرح نعمان عاشور

الحديث عن مسرح نعمان عاشور ، يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن تلك الظروف الغائبة ، التى صاحبت بزوغ نجم نعمان فى أفق المسرح المصرى المعاصر - ونعنى بها فترة أوائل الخمسينات . ولعله لا يكون من الغريب أن تكون تلك الظروف التى صاحبت بزوغ نجمه ، هى نفسها الظروف التى أدت إلى بزوغ هذا النجم ، والحق أنها كانت ظروفًا خليقة بأن تقدم إلينا جيلا بكامله من الأدباء والفنانين لا يقل خطراً أو أهمية عن جيل الرواد . إنه جيل عاش مأساة حربين كبيرتين إلى جانب معاناته الداخلية فى ظل تقاليد صارمة كانت مفروضة على بلده من قديم . وكان البلد حين ذاك فى لحظة محاسن تاريخية لم يشهد لها التاريخ مثيلاً ، والطقس كان حاراً . وعملية البحث عن الطريق السليم تؤرق وجدان المثقفين والسماء مليدة بالغيوم ، وفى أفئدتهم تعريد أمواج ثائرة تدفع رغباتهم نحو إيجاد غد مأمول ، أكثر أمناً وأوفر عزة وكرامة . ولقد ثبت على أديم أرضنا العذراء آن ذاك عديد من التيارات الأدبية والفنية والسياسية ، تمرقلها الأهواء الشخصية تارة ، وتقف بها للتناقضات عند أفق محدود تارة أخرى . . غير أنها برغم ذلك استطاعت أن تُدخل فى حياتنا ضوءاً جديداً واضحاً . وكان ذلك الجيل مهلداً بانسحاب الأرض من تحته لولا أن ثمة شىء عظيم الأهمية استطاع أن يشد أزره ، ذلك هو ما يمكن أن نسميه بوحدة القضية .

### القضية الاجتماعية . . على خشبة المسرح :

ومنذ أن دخل نعمان عاشور ميدان المسرح المصرى ، صعدت معه القضية الاجتماعية على خشبة المسرح ، ربما لأول مرة فى تاريخ مسرحنا المعاصر .  
ومما لا جدال فيه أنه على يد المسرح الحر اتخذ المسرح فى بلادنا طابع الجد ، وأصبح أشبه ببرلمان شعبى يناقش الجمهور على خشبته قضاياها بمنتهى الدقة والوضوح والموضوعية . ولعل

أهمية الدور الذى لعبه نهمان عاشور فى مسرحنا المعاصر ، ترجع إلى ارتباطه ارتباطاً وثيقاً بتلك الفترة الحالية . أيامها كان المسرح بوجه خاص ، دون بقية التيارات الأدبية والفنية الأخرى ، بعيداً كل البعد عن الحركة السياسية . ولست أعنى بذلك أنه كان على المسرح أن يدخل المعركة السياسية دخولاً مباشراً أو حتى غير مباشر ، ولكنى أرمى إلى أن نوعاً من السلبية الاجتماعية كانت تسود جو المسرح . . منذ انتهاء مرحلة سيد درويش حتى قيام ثورة سنة ١٩٥٢ ، الأمر الذى عزله عزلاً تاماً عن القضية الاجتماعية الجماهيرية . فبينما كانت القصة والقصيدة واللوحه والمقال يسهم كل بدوره بنصيب كبير فى تفسير جوانب القضية وفى إلقاء بعض الضوء على معالم الطريق السليم ، كان المسرح سادراً فى غيبه بصورة مقلقة . الريح المادى وحده هو السياسة التى عليها يخطط المسرح مشاريعه الفنية وإنتاجه . ولا تزال ترون فى آذاننا أصداً ذنك التيارين اللذين ارتفع صدهما فى أفق مسرحنا - باستثناء الفرقة القومية التى لم تكن يعدي قد اتخذت شكلها الحالى الذى منحها الاستقرار والجديده فى العمل - فى بداية النصف الأخير من هذا القرن ، وعاصراً - فى أواخر أيامها - بداية هذه الفترة التى نتناولها الآن . أجل كان للمسرح قد انحصر فى فرقتين رئيسيتين هما نجيب الريحانى ويوسف وهبى . ولقد قامت بالفعل على أكتافها ثورة مسرحية ولكنها كانت بلا جدال ثورة برجوازية أو بمعنى آخر لم تكن - على الأقل - فى صالح الطبقات الشعبية التى كانت تمثل أغلبية الشعب ، بل كانت فى الأغلب الأعم ضدها . فالريحانى يكرس نشاطه لتقديم الفودفيلات الممتلئة بالنقد الاجتماعى غير الملزم ، اللاذع مع ذلك ، لفساد الحكم والانتهازية ، والكوميديات المحتشدة بالسخرية من الإقطاعية المصرية التى تبهر ثروتها - بقاء لا منطق له - على النساء العابثات ، ومن شخصية الحاكم التركى ، وما إلى ذلك . . فى ظل الحكم الملكى الفاسد فى عهد فاروق .

والغريب أن كل الطبقات بما فيها طبقة الحكام قد تجاوت مع هذا اللون من المسرح فأصابته بروج كبير . . فلقد وجدت فيه مجالاً للتنفيس عن غضبها على اختلاف مستوياته . حتى إن ( فاروق ) يمنح الريحانى وساماً ! ولم لا وهو يقوم بدور كبير فى شغل الناس عن واقعهم المرير ومن ثم قتل بذور الثورة فى نفوسهم . الارستقراطيون والحكام يتخلصون من فائض الوقت والفراغ . والكادحون يكتفون - فقط - بالإقناع بضرورة التغيير لا أكثر - وتلك مسألة كان مفروضاً منها ولم تكن بحاجة إلى من ينبه إليها !

ازدهر الريحانى وانتعش انتعاشاً مادياً فألقى من حسابه جمهور الطبقة الدنيا . . لتحضر



أولا تخضر ، فليس في صالة مسرحه إلا درجة أولى وثانية فقط ، بدعوى أن جمهوره من نوع « خاص » نوع « العائلات » . في حين كان يوسف وهى يلث خلف الطبقة الكادحة ويحاول اجتذابها بشق الأساليب ، لا ليجمعها على قيمة بل ليجمعها على شباك التذاكر ليس أكثر . ولقد استطاع بالفعل أن يجتذب تلك الجماهير العريضة بصورة مدهشة . . فالسر في ذلك ياترى ؟ ! في اعتقادي أنه سر يكمن في التكوين النفسى للجماهير شعبنا آن ذاك .

كان شعبنا هو الوحيد من بين شعوب العالم ربما ، الذى يرقد في أعماقه ميل غريب إلى الحزن والتأسي ! رغبة غامضة مدفونة فينا تجعلنا نهتر طرباً ونندمج بل نتصوف في اندماجنا مع من يحد في أعماقنا روح المأساة . وإنها حقاً لمأساة شرها الناس في بلادنا ، وشربوا مرارتها في قيما بطونهم من طول ماقاسوا على مر السنين . ولذلك فإن أى نبش حزين أسيف يس وجدانهم سرعان مايفجر فيهم يتابع التأثير والاندماج والتعاطف مع من ينوب عنهم في البكاء - حتى ولو كان بكاء مجرد البكاء . . إذ المهم أنه طنين صرخة غامضة يود الكل لو يزعقها في وجه القدر والحياة والكون على السواء . غير أن الرخاى يظل أكثر وواجاً ، لأنه كان كالسفنجة تمتص أحزان الناس وترجمهم من ثقل الإحساس بالغبن الطبقي ، إلى جانب عاملين آخرين ، هما قدرة بديع خيري الفائقة على تمصير المسرحيات المكتسبة من جهة ، وثراء الرخاى الفنى وقدرته على الوصول إلى وجدان المتلقى بسرعة وبساطة من جهة أخرى . وعلى هذا كثيراً ماكان يوسف وهى يلجأ إلى تملق الطبقة الدنيا تملقاً مباشراً واضحاً . . فن حياة القصور إلى أولاد الشوارع وأولاد الفقراء وما إلى ذلك . كان يريد إلى جانب اجتذابه لجمهور الطبقة المتربة ، كسب مؤازرة جمهور الطبقة الدنيا . والحق أنه لم يوفق في ذلك الكسب ، أو بمعنى أدق لم يستحوذ على وجدان الطبقة الدنيا .

وانطلاقاً من هذه النقطة يمكن أن نضع أيدينا على نعمان عاشور ككاتب مسرحى ذى فاعلية خاصة بالنسبة للقاعدة الجماهيرية العريضة . إنه ينجح فيما كان يصبو إليه يوسف وهى ، وهو كسب جماهير الطبقة المتوسطة والامتداد في نفس الوقت إلى الجماهير الشعبية . وبقليل من التعمق في كنه هذا النجاح ، يتكشف لنا أنه في حقيقة أمره ليس لنجاح الكاتب المسرحى ككاتب بقدر ماهو لنجاح تلك الطبقة الدنيا في الواقع الخارجى . فهي ماصعدت إلى خشبة المسرح إلا لكونها صعدت - أولاً - على مسرح السياسة ، وسجل لها التاريخ دوراً حيويّاً فعلاً . . وماهذا الذى يحدث على المسرح إلا واقعهم وثورتهم . وإنهم ليرون أناساً منهم ، بل

صوراً متعددة لشخصياتهم تتحرك على المسرح وتعرض قضايتهم بكل حذافيرها .

ولعل من بين أسباب نجاح الكاتب هو صدق تناوله لحياة كل من الطبقتين الدنيا والوسطى . إلى جانب أنه ظهر - كما قدمنا - في فترة كانت مهياة فعلا لظهور كاتب مسرحي من أعماق الشعب يعبر عنه تعبيرا صادقا ناضجا ، وبخاصة لظهور سوق المسرحية من مؤلف مسرحي مصري جاد . ولعلنا بهذا القول لاننكر دور توفيق الحكيم ، فليس بوسعنا أن نتناول عليه ككاتب مسرحي شامخ منذ تلك الفترة وحتى الآن ، إلا أن ما نذهب إليه حقا هو أن توفيق الحكيم لم يكن بعد قد نزل إلى السوق العملية ، أي لم تقدم مسرحياته على خشبة المسرح ، لأنه هو نفسه لم يكن في حساباته أنها سوف تمثل ، بل إنه كتبها أصلا لتدخل في باب « الأدب المسرحي » المقروء . صحيح أنه كتب عدة مسرحيات تحمل بمقومات « البرزخ » المسرحي المقبول على المستوى الواقعي والذي يمكن بشيء من التبسيط الإخراجي أو قل التفسير الواعي أن يصل إلى الجمهور العادي ، أو على الأقل غير المتصف ثقافة رفيعة . . مثال ذلك مسرحيته « أهل الكهف » و « شهرزاد » وبعض المسرحيات القصيرة التي درج فيها على معالجة القضايا اليومية بأسلوب مسرحي مبسط . غير أن مسرحياته تلك لم تقدم مع ذلك إلى خشبة المسرح ، منذ أن أسىء تقديم مسرحية أهل الكهف وأسىء تبعاً لذلك استقبالها . فلقد حدث أن قدمتها الفرقة القومية إبان إنشائها عام ١٩٣٥ حيث افتتحت بها أولى عروضها المسرحية باعتبارها تمثل تياراً مسرحياً طليعياً جديداً ، مزوداً بالثقافة المسرحية الأكاديمية ، وعلى درجة رفيعة من الفن . ولكن البيئة المسرحية آن ذاك لم تكن قد تهيأت بعد لاستقبال مثل هذه التجارب التي كانت تتحير في نظره معقدة ، إلى جانب أن البيئة نفسها لم يكن هناك أمل في تقويمها بعد أن أفسدت الأغراض التجارية البهجة لدى أصحاب الفرق القائمة حين ذاك من ذوقها ، ثم إن حوارها كان باللغة العربية الفصحى ، وجمهور المسرح آن ذاك لم تكن تسويه الفصحى في المسرح بالذات ، خاصة بعد أن لمس جمودها وسماحة إيقاعها في بعض المترجمات المطرائية التي قدمت إليه قبلا - ومنذ ذلك التاريخ كف توفيق الحكيم يده عن تغذية خشبة المسرح بنصوصه ، بل إنه ألغاهها من ذهنه تماماً عند تفكيره في مسرحياته الأخيرة ، وإن كان بعد ذلك قد استعاد ارتباطه بها من جديد في مسرحياته الأخيرة ، فحقق بذلك مكسبين عظيمين للمسرح في بلدنا : أولها أن تجرية لقاء الخشبة مكتبته من إرسال نفسه على سجيبتها ، فأوجد بذلك أدباً مسرحياً يهتم بالدرجة الأولى بالفكر ، وصرف النظر عن تقديم شخصيات

مألوفة قريبة إلى الوجدان الشعبي يمكنها توصيل أفكاره الرفيعة ، لأن أفكاره تلك لم تكن لتصل إلا عن طريق لجوئه إلى التقريب في نحت شخصياته وفي إحاطتها بعواملها للناسبة المتحفظة معها ، وثانيها أنه - يبعده عن السوق التجارية - لم يقع فريسة لمتطلبات السوق السريعة بما تجره على الكاتب من ميل نحو الإسفاف . فظل بالتالي محتفظاً بجديته . وبانزغال توفيق الحكيم عن السوق التجارية للمسرح خلا الجو تماماً للاجتهادات الشخصية والمجهود أصحاب الفرق أنفسهم ، في التأليف والانتباس . على أنه كانت هناك بعض محاولات لأدباء معروفين كطلحي جمعة وإبراهيم رمزي . ونذكر في هذا المقام جهود الكاتب عباس علام وإن كانت لم تترك أثراً لبعدها عن الأحداث المعاصرة .

ولاشك أن الذين شاهدوا مسرحية « الناس الى تحت » أول عمل جاد للمؤلف ، لابد يدركون أنهم وضعوا أيديهم على كاتب مسرحي من الطراز الأول ، يعرف طريقه جيداً ، والأكثر من هذا يعرف نوع الأرض التي يقف عليها . إن مسرحية « الناس الى تحت » لم تكن مجرد مسرحية جيدة ناضجة فحسب ، بقدر ما كانت تبدو انجهاً فكرياً واضحاً يتخذ نهان نحو التعبير عن حياة « الناس الى تحت » . . الضغط ، ضغط الحياة الطبقة للمرية و « الناس الى تحت » هم الذين يحجم على صدورهم ثقل الطبقة الأعلى مستوى منها . وهذه الطبقة الأعلى مستوى تقاوم تزواتها برمي ثقلها فوق كاهل الطبقة الدنيا ، أي الناس الى تحت . . أولئك الذين يشكلون عائلة ارتبط بها الكاتب ارتباطاً عاطفياً وثيقاً ، واهتم بقضيتها وثورتها اهتماماً خاصاً تبلور بعد ذلك في بقية مسرحياته التي أريت على ثمان مسرحيات . وبالرغم من أن مسرحية « الناس الى تحت » تعتبر أول عمل فني جيد يمكن أن يحاسب عليه نهان في مجال النقد والتقييم . . غير أن انجهاه الفكرى فيها واضح ، إنه امتداد طبيعي لبذرة هذا الانجها في أعاليه الأولى ، ابتداء من مجموعة قصصه القصيرة للساعة بـ « حوادث عم فرج » ، مروراً بتمثيلياته الإذاعية ومسرحية « المغاطيس » . ولئن كان نهان في « حوادث عم فرج » يشغل بالتعبير عن مرحلة الانتقال التي مر بها المجتمع في بداية الخمسينات ، وكيف كان انطباع الثورة الاجتماعية الجديدة على بعض النماذج للتمسكة بالصورة القديمة ، ثم معالجته لبعض الأمراض الطبقة التي تفشت في غضون تلك الفترة ، فإننا نرى المسألة الطبقة تسيطر على فكره فيبدأ علاج مسرحي لها في مسرحية « المغاطيس » . إنه في هذه المسرحية يتم بالسخرية من أسطورة الحواجز الطبقة ويوحى بشكل أو بآخر بعدم إمكان وجودها أصلاً ، وبأننا قننا بأكثر نصيب

في إيجادها بالوهم . والمرحبة تشير إلى أن الدكتور فخوري سليل العائلة العريقة ، يقم في درب عجبور ، والذي درس التحليل النفسي في الخارج وعاد ليلقبه أهل الحى « بالمغاطيس » ، يؤمن بأن قيمة الشخص فيما ينتجه من عمل وليست في حسبه ونسبه . وهو يستخدم منطق هذا الزواج من البنت الكادحة التي تعمل بجياكة الملابس ، إذ هي في نظره نموذج للإنسان الشريف الذي يكسب من عرقه . وفي التقابل مع هذا المنطق التقدمي يقف منطق آخر هو منطق التكوين الطبقي . فقضية « العمل » ترتبط بقضية رأس المال المستغل المتمثل في شخصية « الحاج أبو المال » ، ذلك يمتص دماء العاملين لديه ومن بينهم عطوة أفندي كاتب الحسابات الذي يضمن عليه الحاج أبو المال بعلاوة ضئيلة برغم تفانيه في خدمته ، وكذلك أخوه الذي يستغله في جمع الثروة . . مستتراً في كل ذلك بقناع ذئبي زائف حيث يحيل -عز ن دكانه- إلى مصلح يسميها بنت الله وهي في الحقيقة بيت الشيطان . وأمام طغيان القطاع الخاص برأسماله المستغل ينهزم منطق فخوري ، ولكن على مستوى آخر ، وعن طريق إحدى فتيات عائلة « قر » تلك الفتاة البريئة التي تمثل في نظر الحاج « أبو المال » حلماً وردياً من ناحية ، ومن ناحية أخرى رغبة واضحة في الاستيلاء عليها . ويستولى عليها فعلاً . ولا يبقى في النهاية سوى أمل عطوة أفندي في أن يتحطم هذا اللحن الأفاق وأن يتحطم تبعاً لذلك سلطان القطاع الخاص .

ولم يكن عطوة أفندي كاتب الحسابات ليعلم أن أبناء عشيرته من « الناس الى تحت » سوف يثورون ثورة فعلية على هذا المنطق الطبقي ومن ثم يتحررون . ونعمان عاشور الذي يعتبر الابن الشرعي لتلك الفترة التي شبت فيها المأساة الطبقية ، إنما يعبر عن التغيير الجذري الذي شمل أسس المجتمع القديم من خلال تعبيره عن ثورة « الناس الى تحت » ، عن مصر الجديدة . وإني لألح شخصية نعمان في شخصية عزت الرسام ، الفنان الملتزم بقضية الكادحين في بلده . وعزت يسكن ويعيش في البدروم مع عبد الرحيم الكسارى وابنته لطيفة والأستاذ رجائي سليل العائلة الأرستقراطية التي زال مجدها . وفوقهم ، تسكن الست بهيجة صاحبة البيت التي تتحكم فيهم وتورق ليلهم وتنغص عيشهم ، وهي دائماً الكيد لهم بسبب وبدون سبب ، بل إنها تسول الأسباب لذلك . وفي اعتباري أنها أنموذج سيئ لحياة تافهة هي في حد ذاتها تعبير عن تلك الطبقة المالكة على وجه الإطلاق . . حيناً تفقد الأشياء في نظرها كل المعاني ، ويصبح القلق والتفاهة عنصرين كبيرين في حياتها ، فتروح ولا عمل لها إلا البحث

عن شيء يقتنعها بإمكان بقاءها ، شيء تخشى في ظله وليكن « عرساً » أى عريس ، المهم أن « تسيطر » عليه وتمتلكه . وهى من فوق سلطانها المادى تبدو كحيفة تحط عليها الحدآت وتنشها وذلك أن الانتهازيين ابتداء من ابن شقيقتهى الفاسد إلى آخر زوج تزوجه قد سلبوها كثيراً من دمايتها . والأستاذ رجائى ، يعيش تحت ضغطها كساكن فى بدروم عمارتها ، يتلقى متاعها وإغرازات قلقها وحياتها التافهة . وهو عاطل بالوراثة أو أراستقراطى سابق ، انتهزى حقير وإن كان لا يخلو من إنسانية . ولعل أصدق تفسير هو أن نشأته التى ربه على ألا يقوم بعمل سوى الإتفاق والاندفاع وراء العيش ، خلقت منه الآن آلة بشرية لا تعيد أى عمل ، ولكى يرضى فى نفسه هذه الفرزة المكتسبة راح يبيع كل مرتخص وغال فى سبيلها ، وقديماً كان أسلوبه هذا سعيّاً وراء اكتساب مظهر اجتماعى براق يؤهله للقفز على منصب لامع أو أى شيء من هذا القبيل . لقد كانت به رغبة دائمة فى التسلق إلى فوق ، وظلت الرغبة تؤججه طوال حياته إلى أن تقدم به العمر ولا تزال الرغبة كامنة فى أعماقه لانتهمزهم برغم محاولاته الدائمة فى محاربتها بالحر والعمدة . وتشاء ظروف حظه التحس أن تتحقق له الأمنية وشمس حياته هو ومن على شاكلته تغيب فى الأفق . . فيتزوج من الست بهيجة صاحبة العارة التى كانت تعتبره بالنسبة إليها صيداً ، كما كان هو الآخر يعتبرها بالنسبة إليه صيداً . وهكذا يتزوج الانتهازى القديم من شيطانة مريدة فيكون كل منها قدر الآخر المحتوم ومصيره المظلم .

وهذه النهاية فى تقدير المؤلف هى مصر القديمة تتوارى أمام زحف مصر الجديدة . . مصر عزت ولطفية على مستوى الوعى الجماهيرى ، وفكرى ومنيرة على مستوى العامة . وكان الأستاذ رجائى لحظة انبهاره ينظر بعين التقدير والإعجاب ، وربما الفخر المزوج بالحسرة ، إلى هذا الجيل الجديد الذى امتلك الإرادة فحقق بها ما أراد برغم الصعاب . إن الإرادة التى صمدت بعزت فى معاركه المادية والسياسية وصراعاته الداخلية مع التزامه بقضية الكادحين من أهله وعشيرته ، هى التى جعلته ينطلق فى حرية لبنى نفسه وهو لا يملك شيئاً سوى إرادته . وتتضمن معه حبسيته لطفية التى جمعتها وإياها لحظات كفاحه الخلاق . وكان هذا الكيان الثورى مهدداً بالأعيب الانتهازية ، تهدمه لتبنى على أنقاضه حياة زائفة ، بذلك احتال عبد الحلقى ابن أخت الست بهيجة الفاسد ، على لطفية وأغراها بالنقود لينتجزها . . لولا أن عزت يواجهها بحقيقة قضيتها التى ربطت بينها ، فعود إليه وقد اقتنعت أنها بالحلب والتضامن يستطيعان العيش فى سعادة وحرية . وهذا المنطق هو نفسه الذى جمع بين فكرى ومنيرة الخادمة . هذا

بالرغم من أنهم كانوا جميعهم - باستثناء عزت - يتعلمون - من تحت - للصعود إلى . . فوق ، إلى قمة الهرم . ويعانون في في سبيل ذلك صراعات مختلفة . فرجائي يصارع رغبته الدفينة بالسكرو وتدمير نفسه . وعبد الرحيم الكسارى يصارع منطق عزت في شخص ابنته كيا يقنمها بالزواج من عبد الحقائق الانتهازي فلعل زواجها منه يكون درجة تقربه هو من ذروة الهرم التي يحلم بها . ولطفية في صراع بين الغواية والمداية ، هي في جيب عبد الحقائق متمتعة بالرفاهية فاقدة الذات والحرية ، وفي صدر عزت تنفس عبق الأمل وخضرة الأيام المقبلة في عش سعيد آمين شامخ ، إلى أن تقتنع وترفض منطق أبيها فتحرر تبعاً لذلك من سطوة عبد الحقائق وتلتصق بعزت متضامنة معه على سقيا الحياة عرقاً وبجنى ثمارها خضرة وكرامة . أما عبد الرحيم الذي غلب على أمره وانضوى تحت لواء الورديات والنوم فاقداً ثورتيه القديمة ( لأنه أصلاً لم يكن قوياً صادقاً وإنما متسلقاً يتخذ من المشاركة في الثورة منفذاً للانتهاز ) فإنه ينهار في ظل سلبية الحاضرة وتحلف عن الركب . . فينضم إلى حكام مصر القديمة التي كان ديدنها « التسلق » دون العمل ، الرغبة دون الإرادة ، أو قل الرغبة في الانتهاز . في حين هاهي ذى مصر الجديدة تنطلق - « العمل » بالـ « إرادة » . . لا لتصعد قمة الهرم في جهلوانية بل لتصنع هرمًا جديدًا .

### ذروة الهرم . . وذروة الانتهازية :

وحينما بدأت عائلة « الناس التي تحت » تبنى قاعدة الهرم الجديد في حياتها الجديدة ، لم تكن قد تخلصت بعد من نفايات العهد الماضي . صحيح أنه لم يعد من المسير أن يتقارب البشر وأن يتزوج « أنور » ابن أم أنور من « جالات » ، إلا أن بصات العهد البائد كانت لا تزال - كالنباتات العفيلية - تنطق على أديم حياتهم فتعكر صفوة « الناس التي فوق » لا يريدون الاعتراف بمصر الجديدة . وهذا شيء طبيعي . ومصر الجديدة جديدة في مسرحية « الناس التي فوق » وعزت الرسام ولطفية وفكرى الحادوم ومنيرة الحادومة يعودون إلينا في أسماء جديدة وأشكال مختلفة . ونستطيع أن نتعرف على « عزت » في شخصية « حسن » للمهندس الناصر الذي يبلغ من العمر تسعة وعشرين عاماً ، ابن « الناس التي تحت » سابقاً ، والناس الذين في الوسط حالياً . هذه الشخصية التي انطلقت من بدروم « الناس التي تحت » لتبقى حياتها بالإرادة نراها الآن تحاول التخلص من سيطرة ظلال الماضي القائمة التي تود لو تفرض نفسها

على حياتهم ، هذه الظلال الثقيلة لا تريد أن تتزاح عن كاهل « الناس الى تحت » . فهي لو اقتنعت مجرد الاقتناع بتحرر « الناس الى منها » فعنى ذلك أن تقتنع بزوال نفسها من الوجود . فإياك وعبد المقتدر باشا يستنكف من الوقوف بجانب العمال والصناعية ليستخرج بطاقته الشخصية . إنه يستنكف من هذا الأمر وهو لا يدري أن معنى استخراجها بطاقة شخصية هو في حد ذاته معنى لانسحاق شخصيته القديمة ، إنه لم يعد عبد المقتدر باشا الوزير أو أحد رجالات المجتمع ، بل أصبح نكرة يقدم إلى الناس ببطاقة شخصية . وهو غير متصور أنه انتهى هكذا « فطيس » . . إنما الصورة التي تشغل ذهنه هي صورة الوهم المسيطر عليه بأنه مازال باقياً في أذهان الناس ، ولذلك حاول أن يكتب مذكراته السياسية لتكون تعبيراً عن بقاءه ، وهو في الحقيقة منسحق على مستوى الواقعين : الفنى والنفسى . فمن حيث الواقع الفنى نراه وقد انهار كيانه فعلاً باستبعاده من كل المناصب ، وأما من حيث الواقع النفسى فهو غير قادر على كتابة مذكراته السياسية لأنه لم يعد موجوداً داخل نفسه كذلك . وليس هذا فحسب ، بل إنه يعرض كل ثروته على من يؤنس وحشته ويحميه من طغيان زوجته « رقيقة هائم » التي تمثل قدرة العاقى . . أقصى وأشد أنواع الانتهازية الوحشية ممثلة فيها .

وكان من يظن أن شقيقه خليل بك يمكن أن يكون سنداً له في هذا العالم الموحش الذى يتهده . ولكن خليل نفسه لم يكن إلا قطعة منه . كتلة من الانتهازية العرفية تريد أن تبني حياتها على أى أنقاض ، في حين تنفصل عنه ابنته « تيتى » لتنضم إلى عائلة « الناس الى تحت » فهم في نظرها وفي نظر الحقيقة أيضاً أناس شرفاء ذوى كرامة وعزة . « وتيتى » تنضم إلى هذه العائلة بعد أن لاذت بكل أقربائها هرباً من جحيم أبيها واحتجاجاً على سلوكه المعوج ، فلم تقابل إلا بروج انتهازية ، إذ حاول كل أقربائها الاعتداء عليها وسلبها أكرامها . وانضمام « تيتى » إلى عائلة « الناس الى تحت » يعتبر من جانبها تعزيزاً لثورة الناس الذين يقودهم حسن - في هذه المسرحية - ضد « الناس الى فوق » . ومسرحية « الناس الى فوق » تعتبر تكملة لثورة « الناس الى تحت » وفي اعتبارى أنه يجوز لنا أن نسميه الصراع ولكن على الوجه الآخر . . من وجهة نظر الناس الى فوق . ومن خلال ذلك نرى كيف أن « الناس الى فوق » لم يعد لوجودهم أى داع على الإطلاق ، بل إن وجودهم يعرقل سير الحياة الجديدة ويقلل من ثورتها . ولكن الناس الى تحت ينطلقون إلى الحياة الثورية سائرين على أرض صنعوها منذ مسرحية « الناس الى تحت » . فالخاتمة من « الناس الى تحت » أصبحت لها الآن ولد اسمه

أنور ، حائز على ليسانس الحقوق ، وقد كان أبوه من قبل طباعاً لدى « الناس الى فوق » .  
ورقيقة هانم بالتقابل مع شخصية شقيقتها سكينه يعطينا « الكونتراست » الناتج عن احتكاك  
بعضها ببعض كشقيقتين كل منهما في واد ، نفس « الكونتراست » الذى حصلنا عليه من تقابل  
شخصية لطيفة بشخصية منيرة الخادمة ، وشخصية ببيجة هانم بشخصية فاطمة البلاتة .  
وإيجابية عزت هى الآن فى حسن ، فى معاملته لحالته رقيقة هانم وفى تبرمه بها وبتدخلها فى  
شئونهم الخاصة وفى انتزاعه لشقيقته جمالات من بيت خالته ، حيث رأى فى وجودها عندها  
نوعاً من إهدار الكرامة بالنسبة له ولعائلته ، وفى رفضه منطق خالته على كل الصور ، خاصة  
رغبها فى أن تزوجه إحدى بنات الطبقة الأرستقراطية . ويرتبط بقيقى كما ارتبط عزت بلطفية .  
وموقف تيقى من أبيها كموقف لطفية من أبيها . كذلك . . كل منهما تعاقب ثورتها باحسنا كما  
احتكاكاً فعلياً بالنازية أبيها غير الشريفة والتي تهدف إلى استغلالها فى الصعود إلى ذروة الهرم .  
ولاشك أن الانتهازية فى مسرح نعيان عاشور نصيباً كبيراً من عناية المؤلف بها عناية  
موضوعية فى مرحلة الانتقال من مصر القديمة إلى مصر الجديدة ، المنطلقة إلى آفاق أكثر تحراً  
وحياة أوفر عزة وكرامة . ومرحلة الانتقال هذه فى أمة دولة من الدول فى أى عصر من العصور  
عادة ما تحفل بالروح الانتهازية التى تستشرى فى عضد الأمة باسم الإنسانية وباسم الشعارات  
البراقة الفضفاضة ، وتنحرف عصبها . لعل التاريخ المعاصر يحدنا عن أمسى الثورات التقدمية  
فى كل بقاع الأرض . إن كل الثورات التقدمية تقريباً عادة ماتزعزع بعد أن تكون قطعت من  
الطريق شوطاً بعيداً ثم تمجّض فى منتصف الطريق أو فى اجتياز مرحلته الشائكة على الأقل .  
ولا أقول إنها تموت تماماً ولكنى أجزم بأنه مامن ثورة تقدمية إلا وانتكست بشكل أو بآخر مما  
أحدث فى كيانها صدماً . . والسبب فى تقديري هو تدخل الروح الانتهازية ، على مختلف  
مستوياتها وصورها . والحق أن جيل الأديباء الذى واكب ثورتنا قد شارك فى إذكاء الروح  
الثورية لدى الجماهير . وفى مجال المسرح نذكر لنعيان عاشور - ومن بعده طبعاً بقية من كتاب  
مسرحنا - فضل السبق فى هذه المشاركة التى تعتبر فى حد ذاتها مسئولية كبيرة . وها هو ذا حين  
يعرض لنا ثورة « الناس الى تحت » لا يتردد فى الكشف عن الميل الانتهازية فى نفوس بعضهم .  
ولكنه يعرضها علينا لا كإدانة لهم بل كإدانة لمساوى « الناس الى فوق » حيث سيطروا على  
المجتمع زمناً قبلدوا فيه روح الانتهازية والتطلع الطبقي ، أى أن المؤلف لا يبرح عائلته بل يكسبها  
تعاطفنا وتعاطف المجتمع ، إنها أزمة وعى ثورى ، لذلك فهم بمجرد أن يتولد فى أعماقهم



إشعاع ثورى سرعان ما يمتردون على شخصياتهم القديمة وعلى أوضاعهم السيئة . ونعمان يجعل الثورية نتيجة ، بل حلاً للصراع الطبقي . وهى ثورية واقعية بالفعل يحولها المؤلف إلى ثورية فنية . ولأن المؤلف يعالج موضوعاته بأسلوب الواقعية الاشتراكية ، تراه يهتم اهتماماً كبيراً ، بالشخصية المسرحية ، حتى لتتحول الشخصية فى مسرحه إلى قاعدة مسرحية يجب أن تكون موجودة أولاً حتى يتمكن المؤلف بعدها من الانطلاق منها أو من خلالها . فالمؤلف على ما يبدو يدين بالولاء للنظرية القائلة بأنه لا مسرح بلا شخصيات . وتلك طبعاً حقيقة متواضع عليها ولا سبيل إلى مناقشتها كما أنه لا يعتبر اكتشافاً جديداً فى عالم المسرح أن تجسد رسم شخصيات من حياتك .

#### الشخصية البيئية .. أو شخصية المتناقضات :

غير أن نعمان يضيف إلى تلك الحقيقة سمته الخاصة به كنعمان عاشور الذى يكتب بعد أن طغى على الوجود المسرحى كاتب كشيخوف مثلاً - وهو فى تقديرى الأب الشرعى لنعمان . وهذه السمة الخاصة بنعمان تتمثل فى بحثه الدائب عن شخصية من نوع خاص ، شخصية يمكن أن نسميها بالشخصية البيئية التى تجمع كل متناقضات البيئة فى شخصها . وعن طريقها يعبر المؤلف عن كل أفكاره ويوصل معطياته . مع ملاحظة أنه لا يحملها من الأفكار مالا طاقة لها به . إنه فقط يلم بكل أبعادها ويجمع خطوطها فى يده ثم يتركها بعد ذلك تعطى من خلال المتناقضات المحتشدة بها أعماقها ، ما يعبر عنها وعن الآخرين ، عن نفسها كذات منفردة ، وعن الآخرين بما تحمله داخلها من متناقضات البيئة المعاصرة للحدث والمتلخطة فى تركيبه الدرامى . . كل ذلك فى حدود تكوينها الطبيعى والبيئى والفلسفى . على أن نعمان إذا كان يتمتع بهذه الميزة فإنه - كإبن لتشيخوف - متأثر بمسرح الأنماط الطبيعية المستغرقة فى الواقع ، والى من خلال استغراقها ذاك تعطينا الرمز المجرد ، بل الرمز الذى أعتمد أن تسميته الحقيقية هنا يمكن أن تكون : الإيحاء . فالاستغراق فى الواقع يومية إلينا بالكثير من الأفكار والمقولات الناتجة عن المتناقضات الطبيعية .

وابتداء من مسرحية « المغمطيس » نستطيع أن نضع أيدينا على هذه الشخصية البيئية التى يهتم بها نعمان ويطورها من مسرحية إلى أخرى . فبالإضافة إلى شخصية الدكتور غريب نرى شخصية عزت فى « الناس الى تحت » وشخصية حسن فى « الناس الى فوق » ونوال فى

«جنس الحرم» وراجى حمود فى «سينما أونطة» وسيد فى «عائلة النوغرى» ويهلولى فى «وابور الطحين». وفى سينما أونطة نجد المخرج المثقف «راجى حمود» يعيش فى الجو السينمائى الذى كانت تسيطر عليه شلة من الانتهازيين الفارغين الذين اقتحموا ميدان العمل السينمائى دونما خبرة أو ثقافة. والسينما فى تلك الآونة التى كان المد الثورى فيها آخذاً فى الامتداد إلى كل الهيئات والمؤسسات الثقافية، كانت مع الأسف متخلفة أشد التخلف مع أنها من أهم وسائل الأعلام والاتصال بالجماهير التى يمكن أن تحقق عن طريقها كسباً ثورياً وفتياً عظيمين. ولكنها بوضعها ذاك بين يدى أولئك التجار الجهلاء تتحول إلى أداة هدم جبارة. وليس من الغريب طبعاً أن تتجمد فى مثل هذا الوضع كل كفاءة أو موهبة صادقة. وراجى حمود الذى درس السينما وتتق ولديه أنجاد يود لو يحققها، نراه يجمع فى شخصه كل تناقضات البيئة السينمائية فيجعلنا نحسُ بعقم المسألة، مأساته ومأساة السينما حيث تداعلتا وأصبحتا مشكلة واحدة. ومسرحية «سينما أونطة» فى حد ذاتها وإن كانت الآن تحت مستوى نهان عاشور بكثير كمسرحية «المخاطيس» فإنها فى حينها كانت من الأهمية بمكان، وكم كنا محتاجين إلى مثل هذه الأعمال. والدليل على إيجابيتها الموضوعية ما نثار ضدها من السينمائيين المصريين حيث أصابهم فى الكبد وهذا عين المطلوب.

ويركز نعمان فى هذه المسرحية على الوجه الجديد فتحية أو البنت الساهية السهانة «جامعية شاردة وواردة بنت أربعة وعشرين». فهذه الشخصية تمثل الجيل الجديد المشرف على الانحراف والميل مع التيار الجارف آن ذاك. ولقد حاول راجى حمود إقناعها بالتراجع عن طريق السينما والالتباه إلى دروسها ومستقبلها. ولكنها لم تقنع بوجهة نظره وظلته متكاسلا عن خدمتها، خاصة بعد أن عرضت عليه أعز ما تملك من القيم فى سبيل أن يوصلها. وكانت تظن أنها بهذا الأسلوب الرخيص يمكن أن تشتري المجد، ولم تكن تدري أن جوهر شخصية راجى هو محاربة هذا الأسلوب حرصاً على قيم الجيل الجديد الذى يعتبرها نتيجة لصراعه مع التناقضات الموجودة فى شخصيته وفى البيئة المحيطة به. وفى الفصل الثانى تتحول شخصية فتحية هذه إلى شخصية محورية يدور حولها الصراع، حيث اتخذت موقفاً من الأهمية بمكان إذ بناء على هذا الموقف سيتقرر مصير الجيل الجديد، بالانحراف إلى الفساد والانتهازية أو باكتشاف قيمه الجديدة. فقد كانت توشك أن تقع فى براثن المنتج الجاهل حيناً أطبق عليها فى حجرة حمراء وراح يدور حولها مقدماً لها عقد المجد مرهوناً بشرفها. . لولا أن راجى حمود

ينشط في اللحظة المناسبة وينقذ قيم الجيل الجديد .

وصراع الأجيال موضوع أثير لدى نعان إلى جانب موضوع الصراع الطبقي . وكلا الموضوعين مرتبط بالآخر ، وكل منهما يرينا الآخر من خلاله . ولعله قد أصبح من الواضح لنا الآن ماتطوى عليه المسرحيات السابقة من كلا الموضوعين . إلا أننا نراها أكثر وضوحاً في مسرحية « جنس الحريم » . إن « عادل » أحد أبطال هذه المسرحية يحدد لنا الصراع في المسرحية قائلاً إنه مجرد خلاف عائلي : « أصلك انتى وأنتة فى الجبهة الثانية ومش قادرة تصورى أنه صراع أجيال ، صراع حتى بين جيلين ، جيل بابا اللى احنا نشأنا فيه . . جيل الحرية . . حرية التصرف . . وتقرير المصير » . إن هذه الكلمات فى حقيقة الأمر تعبر بل تلخص كل الصراعات فى المسرحيات السابقة - صراع الأجيال ، الجيل الذى نشأ فى عهد الثورة وكيف يعيش القلق من خلال احتكاكه بالجيل القديم بكل رجعيته وانتهازيته ومساوئه التى منى بها نتيجة لصراعه الطبقي على مدى الأجيال وماتركه فيه هذا الصراع من انحرافات تريد أن تمتد لتطغى على الجيل الجديد . وأبطال نعان من الجيل الجديد حيناً يتخلصون من رقة ذاك الجيل الجاثم فوق صدورهم باكتشاف ثورتهم ، يصبح لاسبيل إلى ردهم للخلف ثانية . وفى سبيل خطوة للأمام قاسى الكثيرون من أبطال نعان فى عائلة « الناس اللى تحت » وماكان ليوقفهم عن زحفهم إلا اصطدامهم بالقوى الانتهازية المتفشية فى المجتمع ، والتى تحرك الصراع الطبقي إلى ذروته . غير أن إيمان نعان بعائلته يقف دائماً شامخاً فى نهاية كل مسرحية . ثورتهم فى الواقع الخارجى لمسرحياته قائمة بالفعل ، وفى صراع ونضال مع القوى الرجعية المتخلفة . وهى فى الواقع المسرحي تكمل نفسها وتفعل مايجب أن تفعله فى الواقع الخارجى . وإيمان نعان بثورية عائلته يفرض عليه سلطانه تجاه هذه العائلة . ومن هنا تحقق فى مسرحه كما قلنا ، ماسميناه بالثورية الواقعية التى يحولها المؤلف إلى ثورية فنية . ذلك أن ثورية عزت ولطيفة وفكرى ومنيرة وحسن وأنور وجبالات وتيتى وراجى وعادل ، هذه الثورية التى نرى أنها - والحق يقال - لا تفجؤنا وإنما تجيء نتيجة تطور طبيعى منطقي يقتعنا بأن هؤلاء الناس لابد من تحررهم من رقة الجيل الرجعى .. ولابد أن يكون للفن دخل كبير فيها .

### المسرح فن طبق :

ونعمان يمحصر - دائماً - صراع أجياله في نطاق العائلة . فهي التي يمكن أن ننطلق منها لنناقش العائلة الكبيرة وهي المجتمع . ولذلك فإن شخصيات مسرحياته حتى ولو كانت ذوات متفردة ذات ميول خصوصية انعزالية ، إلا أنها مع ذلك لا بد لها من الارتباط بعائلة ما . كما لا بد أن يكون هذا الارتباط ، ارتباطاً عضوياً لاسيلاً إلى قصمه بحال . والواحد منهم لا يملك التحرك في نطاق ذاته أبداً ، وإذا فعل فهو إلى زوال وانسحاق . بل إن أغلب شخصيات نعمان أو على الأقل يوجد جزء كبير منهم يعرض لنا نعمان زواجرهم وأفول نجومهم لأنهم ظلوا فردين طول حياتهم ، وفرديتهم تلك الأزلية هي التي أذكت فيهم روح الانتهازية . ويمكننا القول ببساطة إن عائلة نعمان عاشور : « الناس التي تحت » كلها شخصيات متوائمة متآلفة مع بعضها ، ربما لوحدة القضية بينهم ، وربما لوحدة المناخ ، وربما لروابط طبيعية خفية . وهم نطاق « العائلة » يقوم بينهم الصراع الطبقي من خلال الصراع بين الأجيال . وإذا كان هذا الأسلوب قديماً قدم المسرح تقريباً ، فإن نعمان ربما يكون ذا فلسفة مميزة في كونه حصر كل مسرحه في نطاق العائلة . وحيث توجد العائلة في مسرحية لنعمان ، يوجد تبعاً لذلك - ولا بد - صراع طبق على نحو من الأنحاء . والحق أنه بذلك يعطى مسرحه دوراً فكرياً هاماً . ذلك أن ارتباط المسرح بالجماعة - أو بالمجتمع - يجذبه بالضرورة إلى الخوض في المسألة الطبقيّة حتى دون أن يدري . فحيث لا مسرح بلا شخصيات ، فلا شخصيات بلا بيئة - أي أن الشخصية والأمر كذلك تحمل في أعاقها صراعاها الطبقي ظاهراً كان أو خافياً . وقد لا يكون في حساب مؤلف ما ألا يكون في مسرحيته أي تعرض للمسألة الطبقيّة . وفعلنا تجيء ولا دخل لموضوعها من قريب أو بعيد بفكرة الصراع الطبقي . . غير أن المتناقضات الطبقيّة الكامنة في نفوس الشخصيات تتدخل تتدخل غير مباشر في تحريك الصراع في أثناء تطور الحدث المسرحي . ومن هنا يجوز لنا أن نقول بأن المسرح فن طبق - إن جاز هذا التعبير . وعلى أية حال فإننا إذا أطلقنا على مسرح نعمان - على الأقل - أنه فن طبق ، لما وجدنا كثيراً من الاعتراف .

وقد نذهب مذهباً آخر فنقول بأنه فن صراع الأجيال . . ذلك الذي أحسننا به متبلوراً وفي غاية الدقة والفن ، في مسرحية « جنس الحرم » فنحن أمام رجل أرسطراطي سابق يعيش

نهباً للصراع بين جبهتين خطيرتين : الجديدة والقديمة . تمثل الأولى زوجته الثانية نادية بابنها عادل ، وتمثل الثانية زوجته الأولى هدى بابنتها راجاوات ونوال . ويقوم الصراع بينه وبين الجبهتين واصلاً إلى ذروة مريرة ، فلقد جاءت لحظة تجمعت أواصر الجبهتين فوقفت بينهما ضده وحده ، ولم يكن ليجمعهم ذاك التجمع سوى رغبتهما المشتركة في موته بسرعة وليكن بعد ذلك ما يكون . أما في اللحظات الأخرى فقد كانت كل من الجبهتين تسعى في انتهازية .

( ٢ )

## تراجيديا البحث عن الذات مسرح رشاد رشدى

قد يختلف البعض حول فن رشاد رشدى المسرحى . ولكن الأمر الذى لا يستطيع بل لا يملك أن يختلف فيه اثنان هو أن الدكتور رشدى يشكل نقطة بارزة وغاية فى الأهمية على الخريطة المسرحية فى بلادنا ، وكيف أن هذه النقطة تتناول رموسها فى أعماقنا حينما نزمع التأريخ لمسرحنا المصرى المعاصر .

ولنحاول الآن أن نتعرف على موقع رشاد رشدى من الخريطة المسرحية المصرية . إنه - بالتحديد التاريخي - من جيل الرواد بالنسبة « للنص » المسرحى المُمثل - الذى كتب أصلا لحشبة المسرح . وأقول ذلك لأن أغلب مسرحيات توفيق الحكيم برغم أنها « مسرح » مائة فى المائة ، فإنه فى أثناء كتابته لها كان يلغى من ذهنه حشبة المسرح بكل حذاويرها وإمكانياتها . . إلى جانب أنه صرف جل اهتمامه للفكرة المجردة . وإذا كان لتوفيق الحكيم فضل إرساء دعائم المسرحية المصرية كنص أدبى مقروء فى المقام الأول ، فإن نجمان عاشور ورشاد رشدى ويوسف إدريس لهم فضل الريادة فى إرساء دعائم النص الممثل الحافظ بكل إمكانيات « العرض » المسرحى . بمعنى آخر ، النص الذى كتب ، فى المقام الأول لحشبة المسرح . . بالإضافة إلى كونه نص أدبى مقروء فى المقام الثانى - أى أن بعض مسرحيات توفيق الحكيم الأدبية قد لا تستقيم على حشبة المسرح ، وبالتالي قد لاتصل إلينا تماماً ، مع أنها عند القراءة تستقيم فى أذهاننا وتتدفق بالحوية ، بعكس نص « الناس اللى تحت » مثلاً أو « الفراشة » أو « جمهورية فرحات » ، صحيح أننا نعجب بها فى أثناء القراءة ونستطيع أن نتصورها ، وفى سهولة ويسر يصل إلينا مافيا من معطيات . . ولكن هذه النصوص عند العرض المسرحى تكون أكثر استقامة وأكمل صورة وأكثر روعة . وهذه من البدييات المعروفة بالنسبة لأية مسرحية من هذا النوع حتى إن أغلب مؤلفى الدراما المسرحية فى أغلب بقاع الأرض لا يعترفون بنصوصهم

المسرحية إلا في صورتها النهائية - أى بعد عرضها على خشبة المسرح .

ومع أننا نعرف بأن كتاباً آخرين سبقوا نمان ورشدى وإدريس في الكتابة للمسرح المصرى في أوائل الثلاثينات من هذا القرن ، إلا أننا لا نملك الآن إلا أن نلغيهم من حسابنا ، لأن أعظمهم بل جميعهم كانوا محاولون ، وجاعت محاولاتهم عرجاء لاستنها ثقافة مسرحية تكنيكية ولا حتى ثقافة إنسانية واسعة ، إنما كانوا يعتمدون على الاقتباس أو بمعنى أدق - « تسويق » النصوص الأجنبية - بمعنى إغراقها في السوقية ، أو الترجمة الركيكة القاصرة ، أو تلفيق حشد من الأحداث العنيفة الصارخة باسم التأليف ، بالاختصار كان رجال المسرح في تلك الفترة من تاريخنا المسرحى لا يهتمون إلا كسب العيش الرغد مقابل استدراج الضحك من قلب الجماهير ، واتخاذهم من الضحك رسالة خاصة على حساب أى قيم أخرى .

على أنه إذا كان جمهور المسرح آن ذاك قد ضحك لفحشات ونكات أمين صدق وتأثر لبعض مقتبسات أو مؤلفات كل من لطفى جمعة وإبراهيم رمزى ثم كوميديات بديع خيرى ويولدرا ما أنطون يزيك . فإن نفس الجمهور قد استقبل في احترام شديد أشعار شوقي المسرحية وذهنيات توفيق الحكيم ، ثم قصائد عزيز أباظة المطولة . وما نحن نرى أن هذا الجمهور كذلك ، يجد في نمان عاشور ورشاد رشدى ويوسف إدريس تعبيراً - ربما لأول مرة في تاريخ المسرح - عن بعض قضاياها الاجتماعية المعاصرة وزوايا حياته الجديدة ، تعبيراً فنياً يتسم بالروح الجادة وبالإخلاص وينفذ البصيرة إلى أغوار هذه الحياة الجديدة ويمتحن الإحكام والدقة في تناول الموضوعات وفي تشكيلها في قوالب مسرحية جادة تنسج إلى القواعد المسرحية انتماءً شرعياً . وصحيح أن هذه القوالب التى استعملوها والتى استعملها من قبلهم شوقي والحكيم وأباظة قوالب مستوردة من الخارج مع تحرى التطبيق الحرفى . . غير أن ذلك لا ينقص من قيمة أعمالهم ولا يقلل من أهميتها التاريخية . وإذا تذكرنا أنهم جميعاً نبؤا هكذا بلا جذور مسرحية قوية أصيلة ومن ثم ليست هناك أرض تحت أقدامهم نظراً لاقترار الأدب المصرى إلى تراث درامى . . حملناهم في نفوسنا مزيداً من التقدير ، ولا نضع لنا - في نفس الوقت - مدى خطورة الدور الذى يضطلعون بمهمة القيام به .

### بدايات مع القصة القصيرة :

ولما كنا في هذه المجالة القصيرة لسنا بصدد التأريخ للمسرح المصرى بوجه عام . لذا فسنحاول أن نقصر الحديث على مسرح رشاد رشدى ، موضوع الدراسة التى نحن بصدها الآن . وحينما نتحدث عن رشدى الكاتب المسرحى فلا بد أن يكون حديثاً تواكب في الخلفية الذهنية لدينا شخصية الدكتور رشدى الناقد بأعماله النقدية في أدبنا المصرى المعاصر التى تناول فيها بالتأريخ والتقييم أغلب الظواهر الأدبية التى طلعت علينا منذ فجر ثورتنا الثقافية والأدبية ، والتى أرسى فيها كثيراً من القيم والنظرات النقدية الحديثة . . تلك التى أرهصت بمحنة أدبية فذة في تاريخ أدبنا الحديث قامت بينه وبين الدكتور محمد مندور حول قضية الشكل والمضمون في الفن والأدب . ذلك إلى جانب محاولاته الأولى في القصة القصيرة ، التى قدم فيها مجموعة تضم ثمانى قصص ومسرحية من فصل واحد بعنوان « عربة الحرم » . وهذه القصص وإن لم تبلغ مستوى فنى جيد فإننا لاستطيع أن نتجاهلها حينما نؤرخ لمراحل تطور رشدى الأدبية ، ونعنى بها مراحل الخلق الفنى عنده ، حقاً إن قصصه هذه لم تتعد أسلوب السرد المباشر الذى يقترب من أسلوب المقالة الصحفية ، ولكننا مع ذلك نلمح في ثنائها خطر رشدى الفكرى ، وتبين انتماءه إلى بعض النماذج المعنية ، وأقول نماذج ولا أقول قطاعات . إن في هذه القصص نماذج بينها من مختلف القطاعات تغطى بالاهتمام الكبير من جانبه ، قد يكون امرأة عجوزاً من سكان الحسينية ، وقد يكون طفلاً من أسرة كادحة ، وقد يكون بائع سبائر « على قد حاله » ، وقد يكون أرسقراطياً كبيراً ، وقد يكون كاتباً ذا قضية ، وقد يكون عاميماً وقد يكون مهندساً . إلخ . ونستطيع أن نقول بضمير مستريح إن مجموعة عربة الحرم ماهى إلا تبشير بخمسة مسرحيات طويلة أنتجها رشدى حتى الآن . ففى قصة « بعد المصيف » نضع أيدينا على بلرة مسرحية « خيال الظل » ببطلها الحامى وحبوبته عايدة التى يستمد منها إشعاعاً ينير له أعقد القضايا . وفى قصة « عذاب الجسم وعذاب الروح » تبرز لنا شخصية الخادم سطوحى فى مسرحية « الفراشة » بكل سماته وملاحظاته النفسية ممثلة فى شخصية إسماعيل اللخاخنى ، وليس هذا فحسب بل إن فكرة هذه القصة تبدو - فى اعتقادى - إرهابية بفكرة مسرحية الفراشة ، حتى إن الكاتب بدافع خفى من ارتباطه بعالم مسرحى غامض يحيط بفكرة هذه القصة ، نراه يكتبها على شكل حوار مسرحى من طرف واحد هو إسماعيل اللخاخنى ، الذى يتحدث حديثاً



عامياً يحمل بين فقراته السؤال والجواب في آن معاً ، مع إلغاء الفواصل الزمنية والمكانية وتضمينها في فقرات الحوار . . لكأن هذه القصة « منولوجاً » مسرحياً من الطراز الأول يقوم بوظائف كثيرة ، منها تقديم الشخصية حاملة ييشها المكانية ، وموضحة جوانبها النفسية الداخلية إلى جانب تقديمها للحدث نفسه الذى يحدث أمامنا بأثر رجعى من خلال حديث الشخصية في اللحظة الحاضرة . أما المسرحية القصيرة المسماة بـ « ساحر اسمه الحب » فهي في تقديرى تسجيل سريع لفكرة جيدة كانت تشغل ذهن المؤلف ثم عاجلها بعد ذلك بصورة أشمل وأوسع في مسرحيته الكبيرة « لعبة الحب » . وعلى أى الأحوال فإن مجموعة عربة الحرم فيها من المسرحة - إن ظاهراً وإن خافياً - أكثر بكثير مما فيها من روح القص .

### الفراشة . . أو سجن الارتداد :

والذين شاهدوا مسرحية الفراشة - أولى أعمال الكاتب المسرحية - على خشبة المسرح الحر لابد أن يرسخ في أذهانهم يقين بأن هذه التجربة ليست الأولى في حياة هذا الكاتب . فشخصيات المسرحية تتحرك على الخشبة بقدوم راسخة ، وتدور في فلك حياتها معلنة أن خلفها كاتباً درامياً من الطراز الأول سلخ من عمره سنيناً طويلة يكب فيها للمسرح . ومنذ هذه التجربة الغنية بالأفكار تمهد طريق المؤلف واتضح لنا مدى ما يمكن أن يعطيه خلال سنواته القادمة . وأظن أن طريقه قد اتضح بعض الشيء .

وأول ما يجذب اهتمامنا حيال أعمال هذا الكاتب هو أنه يتخذ أسلوباً خاصاً في طريقة تناوله لموضوعاته . ويقول بعض النقاد فيما يقولون إن مسرح رشدى ليس أكثر من استعراض عضلات تكنيكية . وإذا نحن سلمنا جدلاً بصحة هذا القول ، لوجدنا أنه قول مردود عليه . فإذا كان المؤلف يجيد حيك الشكل « المسرحى » في الشكل المسرحى ، فإن الشكل - على حد تعبير يوسف إدريس - ليس إلا شكل للمضمون وما المضمون إلا مضمون الشكل . ومضمون الشكل في مسرح رشاد رشدى إلى جانب الكثير مما ينطوى عليه من معطيات . نلاحظ أن موضوع أو قضية البحث من أهم سمات هذا المسرح .

والبحث عن الذات موضوع ليس بالهين خاصة في هذه الفترة القلقة التى يمر بها مجتمعنا بوجه خاص ، والجمع العالمى بوجه عام . فالإنسان المعاصر يقف الآن على حافة الهاوية نتيجة لإحساسه بالضيق والوحدة في هذا الكون الغامض الرهيب الذى يبدو في كثير من الأحيان

كأنه سجن فسيح . والإنسان في مسرح رشدي يبدأ البحث عن ذاته من اللحظة التي يحس فيها بالسجن يخفق هذه الذات . وغالباً ما يتخذ هذا السجن أشكالاً متعددة منها المادى والمعنوى . وإذا كان الإنسان المعاصر يحس بأن ثمة سجنًا غامضاً لا حدود له يطبق على صدره ويكبل خطواته ولا يعرف في أغلب الأحيان ماهيته ، فإن السجن في مسرح كاتينا يكتسب هذه الصفات التي تتسحب على سجن الإنسان المعاصر . قد يكون نوعاً من القدرية ، وقد يكون تسلطاً من قوة غاشمة ، وقد يكون جهلاً من الإنسان بقدراته ويعلم مقدراته على تفسير بعض الظواهر الطبيعية حوله ، وبالعكس قد يكون اتساع أفقه ، وقد يكون مفاهيم معينة آمن بها كل الإيمان ولم يعد يستطيع منها فكاًكاً ، وقد يكون ماضياً حالكاً شديداً القائمة . . إلخ . والبطل عند كاتينا في كل من هذه الحالات تائه حائر يبحث عن نفسه ، عن ذاته . وقد يقوده البحث إلى الشور عليها فعلاً ، وقد يقوده إلى مناهات أكثر وحشة ، وقد يقوده إلى نهايته للأساوية . ورمزى بطل مسرحية الفراشة كاتب تقدمى ارتبط بقضية بلده من ناحية ، وبقضية الطبقة الوسطى التي يتسمى إليها من ناحية أخرى . ولكنه بعد صراع مرير نشب بينه وبين قوى الرجعية السياسية - وبعد أن تشكلت في حياته نقط كفاحية مشرقة من أجله ومن أجل التحرر السياسى - يقع في حبال فتاة من الطبقة البورجوازية . فتاة أرستقراطية تعشق نفسها ، وتتغزل في جسدها بقدر ما في حياتها وحياة أسرته من فراغ . وربما يكون القدر هو الذى أوقع رمزى في حبها . . وربما تكون هى نفسها صورة مادية لسوء حظه ، أو لعلها عطب أصاب ازدهار وجدانه . . المهم أنه يتزوجها . ولا يدري أنه يزواجه منها إنما يضع قدمه على عتبات سجنه الأبدى . وتشاء بصيرة الكاتب الواعية أن يتقل رمزى بلحمه ودمه ليعيش في بيت الزوجة ، بيت أبيها المرحوم عرفان باشا . وكان من الممكن أن يتم الزواج بشكل طيعى كما يحدث دائماً وهو أن تتقل الزوجة إلى بيت زوجها . ولكن لو أن هذا حدث فعلاً لما توفر للمسرحية هذا العنصر الهام الذى أضفاه عليها انتقال رمزى ليعيش في بيت زوجته . ربما يبدو لأول وهلة أن الكاتب أراد بهذا تصوير إغراء الحياة الرغلة التي جذبت إليها رمزى ليعيش في بيت زوجته . وعلى أى الأحوال إذا كان هذا هو الغرض الواضح فطلعه الغرض السطحي ، إنما هناك غرض آخر يعتبر بعداً فلسفياً لهذا الغرض ، وهو أن المؤلف يريد أن يؤمى «لينا بأن » رمزى « قد انتقل إلى سجنه ، سجن الأرتراد إن صح هذا التعبير . استولت عليه هذه الأسرة المنحلة عن طريق الفراشة . فإذا تذكرنا أن « رمزى » قبل زواجه من الفراشة كان سجيناً سجنًا حقيقياً

دخله من أجل مبادئ سياسية تقتضيه بل تلزمه بالوقوف ضد طبقة الفراشة ومحاربتها لمصلحة الطبقة المكدمة . أقول إذا تذكرنا هذا تبين لنا ذلك الفارق الرهيب بين السجين . في الأول كان سجيناً لمصلحة مبادئه . أما الآن - في كنف الفراشة - فهو سجين ضد مبادئه . وفارق كبير بين موقفه في كلتا الحالتين . إنه في سجنه الأول كان يقدم من نفسه قرباناً على مذبح التحرر السياسي ، وفي سبيل تحقيق ذات طبقة بأسرها من خلال تحقيق ذاته السياسية - حيث تنبع القضية العامة من خلال القضية الخاصة . ولقد خرج من سجنه السياسي مستصراً على نفسه . . ولكنه يفقد ذاته تماماً في سجنه الثاني ، سجن الفراشة أو سجن الارتداد السياسي كما قدمنا . وتتضاد قضية وجوده تضاداً شديداً ، فبعد أن كان يحاول تحقيق العام من خلال الخاص ، أصبح الآن يهوى إلى تحقيق الخاص من خلال الخاص . انحصرت قضيتة في البحث عن ذاته الضائعة في خضم التفاحة والانحلال والفسق والفساد . ضاعت في التقيض . وكان لابد أن تضيق . فن المستحيل أن تتلاقى المتناقضات .

وهذه الطبقة للنحلة التي تسلس قيادها المادة والمظاهرة المتحللة من كل القيم الروحية ، تتمثل أصدق تمثيل في شخصية الفراشة . وقد انجذبت الفراشة إلى النور الساطع المشع في أعماق رمزي . . فحطت عليه . ولعل من عبقرية الكاتب هنا أنه يحصر تلك الطبقة في فراشة ، وأن نمط هذه الفراشة على هذا الإشعاع الفكري الوجداني قطفته ، مع أنها تعرف بغريزتها أنها ستحترق لاحالة . . ولكن طبيعتها جبلت على أن تطفئ الضوء وتحترق هي . إن هذه صورة لو تمعنا فيها لاتضح لنا مدى خطورتها . وأتينا بقليل من العناية نستطيع أن نلمح البعد الذي تعطيه هذه الصورة الدرامية الرائعة ، وبالتالي يصل إلى أفهامنا كيف أن تلك الطبقة التي تنحصر في شخصية الفراشة لاتطبق أن ترى ضوءاً ، وأى ضوء وجداني وإشعاع فكري تكمن خلقه مبادئ سياسية تقدمية ، فتندفع نحوه - بغريزتها - لتطفئه . ويإطفاء هذا الضوء الوجداني والإشعاع الفكري تحترق الحياة . إن غريزة التدمير تعمي تلك الطبقة عن رؤية الحقيقة فتندفع مدبرة نفسها بنفسها .

على أن المؤلف لم يشأ أن يحمل الأسود أسود على طول الخط ، والأبيض أبيض على طول الخط . صحيح أنها ضدان لا يلتقيان ، إلا أنها في المسرحية التقيا ولكن على صراع رهيب نتجت عنه قوة جديدة ثالثة ، خليط من مبادئ رمزي ونتائج الأسرة . فصديقه صلاح الصحنى التقى المتحرر يلتقي وهدي بنت الأسرة التي تشبعت بأفكار رمزي ومبادئه ، ويتزوج . في المسرح المعري

صلاح بهدى ، ويبدأ حلقة جديدة في سلسلة البحث عن الحقيقة من خلال تحقيق ذاتها أولاً .

وحق مميحة الفراشة ، هي الأخرى إنما تبحث عن ذاتها من خلال كل تصرفاتها حيال زوجها وحيال المجتمع . لقد جذبها الضوء المشع في الكاتب التقدمي رمزي فالتصقت به وتزوجته ، ظانة أنه سوف يحقق لها ما تصبو إليه . وما تصبو إليه إن هو إلا حياة قائمة في رأسها فقط . هذه الحياة الخرافية نتجت من عشقها لنفسها . وعشقها لنفسها جعلها تفهم نفسها أكثر مما ينبغي . لذا فهي تطير من رجل إلى رجل . ومن رجل إلى رجل ضاع حلمها في رحلة البحث عن ذاتها . وصدر رمزي هو أحق صدر التفت به ، وقلبه أرحب قلب وسع سخاقتها واحتملها بما فيه الكفاية . وعلى المستوى الواقعي نراها تشده إلى حياة أسرتها ، وتريد أن تحوله إلى نفاهة عن التفاهات التي تمتلئ بها حياتها . حالت بينه وبين قلمه وأفكاره ، بل بين وجدانه ، فلم يتج شيئاً على الإطلاق . ولكي يحقق لها حلمها سعت لدى بعض الوسطاء فعينه مديراً لإحدى الشركات . ولأنه يحبها ، أو بمعنى أدق لأن قدره المحترم أوقعه في شركها ، انساق وراءها وقبل الوظيفة ، ولكن أعاقه البيضاء تأتي التماثل مع هذا الجور العفن وتقيم حائلا معنوياً بينه وبين هذه الغفوة ، فيفصل من عمله ، ويحاول العودة إلى وجدانه فلا يجد إلا جدياً وغواة ، ويتسمر القلم في يده ، حتى المسرحية التي شرع في كتابتها لفرقة الطليعة ، والتي قال إنها ستعيد إليه كيانه . سرده إليه ذاته ، يكشف أنها غشاء ، كلام سخيف لا معنى له ، فيمزقها إرباً ، وكأنه بذلك يمزق الأمل الباقي له في استعادة ذاته . وفي تلك اللحظة التي يتحول فيها رمزي إلى حطام معنوي ، تكون مميحة الفراشة قد انطلقت لتحط على رجل آخر وهي بقايا رماد محترق . ويتسحر رمزي كمداً . وانتحاره على مستوى الواقع الفني للمسرحية يعتبر إنهاء لحياته . وعلى المستوى الآخر تأكيداً لموته المعنوي الذي حدث منذ مزق المسرحية .

أسوار . . وأشجار :

والسجن في مسرح رشدى على اختلاف مستوياته المادية والنفسية . تقابله دائماً الرغبة في الانطلاق والتحرر . وهذه الرغبة بدورها تصبح رغبة في الازدهار والإخصاب . ولذلك ترى مناظر المسرحيات دائماً تحفل بالحدائق الخلفية أو الأمامية ، وبالشجيرات . ولا تخلو مسرحية من مسرحيات المؤلف باستثناء - انفرج ياسلام - من شجرة ذات أهمية موضوعية وارتباط

عضوى فى التركيب الدرامى والنفسى . وبالنسبة لمسرحية الفراشة نرى من بين حديقة المنزل شجرات المانجو يبرزها المؤلف كتعبير مادى عن الكبت الجنسى مثلاً أو النضج أو الامتلاء بالرغبات المكبوتة . والمشهد الذى تدور فيه أحداث مسرحية الفراشة ، والذى يعطينا إحساساً بأنه القفص الذهبى الذى خنت « رمزى » ذلك الطائر الفريد الذى كف عن الشفقة والطيران . نرى خلف هذا المشهد تماماً حديقة المنزل بأشجارها ، نرى عالمه الرحيب الذى فقده .

وإذا كان للأشجار والحدايق فى المعار الفنى لمسرح رشدى هذه الأهمية ، فلعل نفس الأهمية - بالضرورة الموضوعية ونتيجة للتأمل الفلسفى عند الكاتب - تسحب على الأسوار . فأغلب مسرحياته تمحّل إلى جانب الحدايق والأشجار ، بالأسوار ، المادية والمعنوية . ونرى الكاتب ينص عليها ويجعلها جزءاً من البناء فى تركيب المشهد ، كالسور الحديدى الذى يطوق البيت والحديقة فى لعبة الحب . إنه إشارة مادية واضحة إلى السور الحديدى غير المرئى الذى يطوق أعناق شخصيات المسرحية .

وأول مايلفت النظر فى مسرحية لعبة الحب هو دأب المؤلف - بعد الفراشة - على تعرية القيم البرجوازية ودمغها بالعنف والغش والخداع . . إنه يقدمها لنا سجيّة مفاهيمها الضيقة التى تنحصر فى حب الذات والانتهازية . وتكاد هذه العبارات تكون هى نفس العبارات التى تلقينا نبيلة زوجة عصام فى وجه أفراد الأسرة حينما قررت الانفصال عنه بعد أن اكتشفت زيفه وخداعه من خلال نكستها فى زوجها عصام . وعصام نفسه فاقد لذاته ، ولذا فهو يتخبط ما بين نبيلة زوجته وبين قريبها لولا ، يدعى لكل منها أنه يحيا وحدها ، ويرغم ذلك حينما نجّيه لحظة الاختيار نراه يحين عن تحقيق ذاته ، لأنه لم يكن قد اكتشفها بعد ، ومن الواضح أنه لن يكشفها إلا إذا تحرر من سجن قيمه البرجوازية التى تكبل شخصيته وتعيده إلى عصر الحرم . وضحية تلك التقاليد هى « سوسن » شقيقة عصام . وإن « عصام » بقيمة تلك يصبح سجانها العاقى . إنه لايسجنها فى مفاهيمه فقط بل يسجنها سجنًا حقيقياً ويفرض عليها أحكاماً أقسى من الأحكام العرفية . وسوسن فى ظل هذه الأحكام القاسية فقدت ذاتها . وكان لابد لها أن تبدأ فى البحث عن هذه الذات . وكانت توشك أن تعر عليها فى شخص حبيبها مراد ، ولكن سجانها « عصام » بما فيه تقاليد الأسرة التى تحكم جوها - يقف حائلاً بينها وبين العثور على ذاتها فى شخصية مراد . فرادى فى نظره لايزال مجرد تلميذ فى

كلية الطب ومن أسرة فقيرة لاتناسب أسرهم . وحينما تحاول سوسن الخروج على تقاليد الأسرة لاتفلح . فتحاول تحطيم أسوار سجنها ولو في الخفاء ، إذ تلتقي بجليها مراد في لحظة ظلماء قاع هذه اللحظة الظلماء تكون أكثر استنارة من ظلام عقول أسرته . ولكن مراد يطرد من عالمها إلى غير رجعة بعد تلك الفضيحة . . فتطفئ ذبالة الضوء في حياتها .

واليسى أفندى كاتب المحامى الذى يسكن لديهم في حجرة صغيرة ، نموذج مألوف من البشر ، من ذلك النوع الذى يمكن أن نعتبره نتاجاً للنظام الطبقي في أى دولة وفي أى عصر . إنه مصاب بمرض التطلع الطبقي وبه رغبة جامحة في التعلق بأهداب الطبقة البروجوازية ولو عن طريق امرأة يتزوجها . وإذا كان عصام يفرض على أخته سوسن سجناً معنوياً فإن اليسى أفندى يضع أخته « نجف » في حجرة يعلقها عليها ويحولها إلى « بضاعة » مكونة تنتظر من يشتريها ، وبعد مساومات فليريمه الله فيها . وهى في الواقع الفنى للمسرحية تتخذ تنبيراً صارخاً عن الجنس . . تصبح « فرخة » بضعة مايكاد الدكتور زكى - عم عصام - يراها حتى يتحول إلى « ديك » مع أنه جاوز مرحلة الشباب من زمن بعيد . ولابد أنه على يديها يستعيد شبابه المنصرم ، أى يستعيد كيانه . وفجأة يتخلل عن وقاره ويصبح روميو عجوزاً يقضى الساعات تحت شباكها يتاجيا ويطلب منها الوصال ويستميل قلبها بالعبارات والهدايا ، بل يبرح به الشوق فيتهجم على حجرتها ويقتحم عليها وحدها عنوة واستقذاراً في سبيل « ربع ساعة » فقط يقضيه معها وليكلفه من الثمن ما لا يخطر على بال . وهذا موقف مضحك فعلا ، إلا أنه لاشك نوع من محاولة تحقيق الذات حتى وإن كان يعتبر المسألة مجرد « فعل ورد فعل » أو يرى أن « نجف » قطعة بسبوسة رآها فاشتأها فصمم على أن يشتريها « ويلهتها » .

وكانت « نجف » تتمتع عليه ، وتسوق الدلال ، تعرض عليه جودة « البضاعة » ولاتمكنه من الاستمتاع بها أو وضع يده عليها إلا في الحلال . لقد كانت ترمس عليه لعبة للإيقاع به ، طائفة أنها ستكون الفائزة . وإن لعبتها هذه هى الأخرى ليست إلا نوعاً من الرغبة في الانطلاق من سجن أخيبا ومعانقة حلم يحقق لها ذاتها ، فالأمل يداعبها في أن تصبح زوجة الدكتور زكى ، وبالتالي تصبح واحدة من هذه الطبقة المستريحة المرفهة ، وهى لاتدري أنها تسعى إلى حفضها ، وأنها سوف تساق من سجن إلى سجن أفضل .

وبرغم أن اليسى أفندى يقضى ثمن أخته فإنه يشتري سجيناً أخرى ولكن بلا ثمن . ولعل الثمن الذى دفعه يكون في نجاحه في الاستيلاء على عروس أحلامه « سوسن » شقيقة عصام .

وربما يكون السبب في نجاحه في الاستيلاء على قلب سوسن هو أن سوسن نفسها كانت في لحظة استعداد تام لأن تباع نفسها لأول قادم تشم في شخصه رائحة نفسها ، تحت وطأة سجن أخيها عصام . ولقد استطاع السيسى أفندى أن يربها نفسها في شخصه ، في أحلامه ، في خياله ( راجع المشهد الدائري بينه وبينها من ص ٩٢ : ص ٩٧ ) ولعل في ذهابها إلى حجرتها بعد هذا الاكتشاف وإتيانها بالكراقات وإعطائها له ، خير تعبير عن موقفها منه . كانت هذه الكراقات قد اشترتها من أجل أخيها ، سجانها . ورفضها السجان ، إذ رأى فيها خروجاً على طاعته ، رأى فيها تحرراً من قيوده التي فرضها عليها ، فإذا بالكراقات - المعبرة عن حريتها وممارستها الاختيار - تتول في النهاية لمن ظنت أنه أعطاها الحرية ، حرية امتلاك نفسها وتحرر ذاتها . لقد رسم لها السيسى أفندى صورتها التي تحلم بها فلبقت الصورة صدى في نفسها ، فاستجابت له . وهانحن نلمح في ردودها الأخيرة إعراباً عن قبولها وصاله . فرد الفعل حينما طلب منها أن تسأل الأميرة ، كان الرد ردها هي ، هي الأميرة . . اقتنعت بأن كل شيء موجه إليها في الصميم ، ثم إنها تذهب إلى حجرتها أخيراً وتحييه من الشباك كأنه هو الآخر أصبح أميرها وفارس أحلامها الذي سيخلصها من السجن . وليس هذا فحسب بل إننا نراه قد أيقظ في نفسها الإحساس بنفسها ، حتى إنها تقف أمام المرأة تمشط شعرها وتترين . . لكنها تترين له . ولعله قد انضج من كلمات السيسى أفندى مع سوسن أن نظرتة للموضوع نظرة طبقية بحتة ، حلم يراود نفسه بأن يصبح في يوم من الأيام بروجوازيماً كبيراً ، وفي كلماته صورة ناطقة للحياة التي يود أن يحياها فيما بعد عن طريق زواجه من سوسن . . ذلك إلى جانب « الأكلان » الجنس الذي يفرى أعماقه بفعل جمالها الصارخ .

وإذا سلمنا بأن الجنس - وهذا في اعتقادي أمر مفروغ منه - طريق من الطرق المسلم بها في تحقيق الذات . . لأضفتنا إلى شخصياتنا التي تبحث عن ذواتها كل من زين وعائشة الخادمتين اللتين تتناحran على الزواج من حريش الطبال ، وحريش بطلته يمثل الإيقاع النفسى لدوى الرغبة الجنسية في الأعماق .

ومن خلال العلاقة بين الرجل والمرأة يرينا المؤلف أعماق كل هذه الشخصيات ، ويعطينا كثيراً من المعطيات التي لم تكن لتتكشف لنا إلا عن طريق العلاقة بين الرجل والمرأة على مختلف مستوياتها ، ابتداء من حريش الطبال وزين وعائشة الخادمتين إلى عصام وعمه الدكتور زكى . وإلى لأسأل سؤالا : أين الاستعراضات التكنيكية المزعومة هنا ؟ في اعتقادي أن هذه

المسرحية برغم ما فيها من تركيب درامى ، فإن تركيبها هذا لا يعتبر - بتعبير شعئى - « فتاة » فى الصنعة لجرد « الفتاة » . إنه على العكس من ذلك تركيب بسيط وطبيعى بالنسبة لما تزخر به المسرحية من شخصيات ومستويات . بل إننى أقول إن موضوعاً كهذا كان لا يمكن التعبير عنه إلا بهذا الشكل الناتج من طبيعته . وما نحن نرى أن كل موقف يكل الآخر وكل شخصية تعبر عن نفسها وعن الآخرين ، ثم تلقى الضوء على مواقفهم . أما إذا كان المؤلف قد أجاد الحبكة وتحكم فى هذا العدد الهائل من الشخصيات فليس هذا ذنبه وإنما هكذا تطلب منا قيود الصنعة المسرحية . وهو يسمى مسرحيته بـ « لعبة الحب » . وهى فى الحقى لعبة على المستويين ، لعبة للمسرحية ، ولعبة الحياة الواقعية ، ونحن لكى نكتشف ذواتنا لابد أن يكون فى الأمر لعبة مانلعبها .

وفكرة السجن ، أو الأسوار ، تبلور عند رشدى بصورة ناضجة ومكتملة فى مسرحية « رحلة خارج السور » . وهو كما قلنا لا يرى الأسوار فقط ولكن يرى معها رغبة أبطاله فى التحرر ، والانطلاق والازدهار . وفى رحلة خارج السور نجد حديقة وأشجاراً . وكالعادة دائماً نرى المؤلف يركز على تفتين طويتين تظهران من الحديقة . ومسرحية « رحلة خارج السور » تتميز ، من بين أعمال الكاتب كلها ، بشخصياتها التى تبحث جاهدة عن الخلاص . وفى بحثها قد تحكم تطويق السور حول نفسها بدلا من القفز خارجه ولذا فنحن نرى شخصيات بعينها تدمر نفسها تدميراً من حيث لا تدرى . والحقى أنها شخصيات على الرغم من تعقيدها فإننا نرى الكاتب يرسمها بدقة وإحكام بحيث نراها عارية تماماً .

#### المؤلف . . وفلسفة الماضى :

ولأول مرة على خشبة المسرح المصرى يعرض نص أدبى يحتشد بكل هذه الأنماط الفريدة . إن هذه الأنماط تدخل مجال التعبير على يد كاتبها وهى التى كانت بعيدة عن هذا المجال سواء فى الرواية أو فى المسرح . صحيح أن « نجيب محفوظ » ويوسف إدريس كشفوا نقاب الواقع المحتدم بالشخصيات عن أنماط جديدة رأيناها على يديهما لأول مرة . غير أن الكاتب فى مسرحيته هذه يتزع إلى كشف النقاب عن أنماط كهذه التى يعرض لها فى رحلة خارج السور . هذه الأنماط السجينة التى تتخبط فى البحث عن ذواتها حاملة فوق صدرها مشكلة عامة من خلال مشاكلها الخاصة . ويبدو أن الماضى أهمية بالغة فى رؤية الكاتب الفنية



لأغلب شخصياته . بل يبدو كذلك أن له فلسفة خاصة بالنسبة للماضي في حياتنا على وجه العموم . تلك الفلسفة التي تبلورت في صورتها الناضجة في مسرحيتي : رحلة خارج السور ، وخيال الظل على وجه خاص . وفي الرحلة نرى شخصيات انسحبت عليها ظلال الماضي بقاتمتها فسودت حاضرم وحجبت عن بصائرهم المستقبل في صفاء ، فكانت النتيجة أن فقدت ذواتها تماماً .

ومع أنهم جميعاً يطمحون بالوصول إلى البر الثاني - وهو في اعتقادي بر الأمان - فإنهم لا يدركون مواقفهم تجاه حلمهم هذا ولا يعرفون بالضبط ماذا عليهم أن يفعلوا لكي يتمكنوا من تحقيقه . ذلك أنهم يحيطون أنفسهم بأسوار من حديد تختلف من شخص إلى آخر . وواقعهم يطفح بالمرارة والندس والبصمات السوداء . وما هو إلا صورة مصغرة للواقع العام الذي كانت تزح تحت البلد كلها في تلك الفترة السوداء من فترات تاريخها الحالي . وكلا الواقعين مرتبط بالآخر ارتباطاً عضوياً وفي تغيير أحدهما تجديد للآخر . على أن الواضح من الواقع القوي للمسرحية ليس هو كيف نغير الواقع بل كيف نغير أنفسنا أولاً . فالواقع ، أي واقع ، لا يمكن تغييره إلا بتغيير النفوس قبل كل شيء . وبالمسرحية عدد من الشخصيات التي ضحت للواقع كما هو وضعوا أمامه ضعفاً شديداً حتى أحسوا بأن ذلك الواقع أقوى من أي تغيير - ونقص طبعاً واقعهم هم الذي من خلاله يتضح الواقع العام . فهم كامل وابنه سعيد وابنته محاسن يستغرقون في مأساة الماضي التي تجثم على صدورهم ، ويظل الماضي يشدهم حتى لا يصبح هناك مجال لعودتهم إلى الحاضر بحال . وسعيد ومحاسن قد عاشا مشكلة الماضي من خلال المأساة التي يعيش فيها أبوهما عم كامل الذي فضل أن يكون شهيداً في سبيل أن تظل سمعة زوجته نظيفة ومن ثم لا يتعرض أولاده في المستقبل لما يهين كبريائهم . فقد انتحرت زوجته شهيرة دون سبب واضح وتركزت من الأدلة المادية ما يؤكد انتحارها ، ورغم ذلك فلا يبرزها عم كامل خوفاً من أن تلوك الألسن سيرة زوجته بالسوء ومن ثم لا تتخذ كبرياء أبنائه . فكانت النتيجة أنه أضرب بهم من حيث أراد خدمتهم . فالذي حدث أن الرأي العام كله أدانته ودمغه بالإجرام ورغم أن القضاء برأه لعدم كفاية الأدلة ، وظلت إدانة الرأي العام له تطارده حتى أغلق مكتب المحاماة الذي كان يديره بحسن كفاية ، وتقوقع على نفسه . ومع أنه حاول تغيير هذا الواقع المرتبصير الرأي العام بالحقيقة فإن محاولاته تؤدي نتيجة عكسية على طول الخط فاضطر إلى الإيمان في التقوقع حتى اختفت ذاته الحقيقية تماماً داخل السور الذي طوقته به نظرة الرأي

العام له من ناحية ، ونظرة أولاده من ناحية أخرى . وكان بإمكانه أن يضرب بنظرة الرأى العام عرض الأفق خاصة أنه انزل ولم يعد يحتك به احكاماً مباشراً . ولكن نظرة الإدانة في عيون أولاده - جعلته يعانى من صراع أليم . وأصبح - كالفرس شهاب للمقيد خلف سور الإسطبل يفرى أحماقه في محاولة قفز السور - يعانى من كتمان الحقيقة ويود لو يحطم السور الذى طوق نفسه به . . ليتحرر - على الأقل - من الذنب في نظر أولاده . ولكنه مع الأسف لا يستطيع أن يغير من الموقف شيئاً . فسيعد وشقيقته محاسن قد أصابها نوع من الانقسام العاطفى والنفسى عبرت عنه زاكية - كما عبرت عن بعض الشخصيات الأخرى - بانقسام شخصيتها وارتدادها إلى الطفولة البريئة .

أصبحت محاسن تتأرجح بين الارتداد إلى براءة الطفولة وبين استواء شخصيتها كصبية على وشك الزواج . وأصبحت - بالتالى - كحوامات الكوبرى كما يراها أعضاء اللجنة . . « فسدانة ومش فسدانة » . . أصيبت بانطوائية غريبة أبعدها عن الواقع كثيراً ، تماماً مثلما أصيب أخوها سعيد الذى انحرف عن الطريق السوى وراح يبحث عن ذاته في الارتداد إلى الماضى في حين كان الأولي به أن يبحث عنها في الحاضر والمستقبل . أما عم كامل فقد استطاع في نهاية الصراع أن يقفز السور . . أن يعترف لها بالحقيقة بعد أن رآهما على شفا الهاوية . ولكنه بعد اعترافه يصبح كالفرس شهاب كذلك ، والذى استطاع أن يقفز السور فأطلق الساييس الرصاص عليه فقتله . إن الفرس شهاب الذى كان يعبر بصهيله عن رغبة أبطال المسرحية كلهم في قفز الأسوار ومن ثم تحررهم وانطلاقهم . . يعبر خير تعبير عن هزيمة عم كامل بتخطيه السور النفسى واعترافه بالحقيقة . هذا الاعتراف الذى لم يحل للمشكلة بعد أن زادها تعقيداً . . إذ مادامت أم أولاده قد انتحرت - هكذا فكر ولداه - فليس من المعقول أن تكون انتحرت من تلقاء نفسها ، بل لابد أن يكون كامل هو السبب الحقيقى خلف انتحارها على أية صورة من الصور . وبهذا تتلاشى شخصية عم كامل وتصبح هى والعلمد سواء . . كما تتلاشى شخصيتا سعيد ومحاسن .

وعم كامل الذى ضعف أمام الواقع وأمام الرأى العام ، ظن أن موقفه هذا يمكن أن ينسحب على ابن أخيه « فريد » ، ولكنه لم يكن يدرى أن ثمة فرقاً بين نظرة الجيلين للانتهام ، وأن ثمة فرقاً كذلك بين التهمتين . وفريد مهندس مجتهد ذو أفكار تقدمية ، يريد أن يحقق لبلده بناء كوبرى يوصلهم إلى البر الثانى . والكوبرى هو أى معبر إلى عالم أفضل ملئ بالورود .

والرياحين تظلل سماءه صفاء الحقيقة . . وبذلك يصبح البر الثاني هو بر الأمان حقيقة ، وبالتالي يصبح حلم شخصيات المسرحية - خاصة كريمة - بالوصول إليه حلمًا ذا بال . فهو ليس حلمهم فقط ولكنه حلم البلدة كلها . ولعل حلم الوصول إلى البر الثاني يكشف لنا عن موقف سياسى خطير كانت تفقه حكومة ذاك العهد من البلد . وليس هذا وعيهم السياسى - تقف في وجه مصلحة نفسها أخيراً . المهم أن البلد في حالة من الاضطراب وفقدان الذات تُهيئ له حلمًا بالوصول إلى شاطئ الأمان هناك في حصن البر الثاني . وكلفت حكومة ذلك العهد المهندس شريف سامى ببناء الكوبرى . ولكن شريف سامى كما جاء على لسان أحد أعضاء اللجنة ابن شرعى لذلك العصر الفوضوى الفاسد ، فكان أن طوح بضميره في أعماق البحر الذى جاء يرسى فيه دعائم الكوبرى ، وأقام عوامات فاسدة بناها من الطين بدلًا من أن يبنيتها بالسلح والخرسانة . لذلك حينما كلف المهندس فريد بتكلمة بناء الكوبرى فوجئ بأن الأساس غير سليم ، وأن هذه العوامات ماهى إلا كمين نُصب للإيقاع بكل الأهلى وإغراقهم في البحر . وموقف شريف سامى كموقف فريد ليس مجرد موقف مهندس تجاه الآخر أو تجاه الحكومة والرأى العام ، بل لايحتر موقعاً معيارياً بمعناه السطحى ، إنه كما هو واضح موقف سياسى بحث يخلع على كل من فريد وشريف صفة الزعيم أو المخطط السياسى ، إذ أننا ببساطة شديدة نتبين مدى ماتومئى إليه العوامات من ماضى ثورى ، يمكن أن نطلق عليها اسم « أسس » حياة ثورية جديدة كلف أحدهما بعد الآخر بمهمة تخطيطها وبنائها .

وإذا سلمنا بهذا المعنى فإنه يتضح لنا تبعاً لذلك معنى كبير تتضمنه المسرحية وهو أن الأمة - أى أمة - لكى تكتشف ذاتها تحقق لنفسها الأمن والراحة ، لكى تعبر مرحلة التخلف والفوضى إلى حياة أفضل لابد أن يتوفر لها - أولاً - الوعى بنفسها وبعياً سياسياً وبقوتها كذلك من مشرعى حياتها . ولكى يتوفر لها هذا الوعى لابد أن تحطم الأسوار من حولها - أى أسوار - ثم تتحرر من ربة الماضى بكل عفوته وقناتته ، وتستمد منه طاقة ثورية هائلة تدفعها لتغيير واقعها المرير . ولقد أدرك حامد هذا المعنى ولكنه عاجز عن التعبير عنه . وحامد كاتب يهوى الحلق الفنى مرت عليه فترة نضبت فيها قريحته وعز عليه الوحى والإمام ، ربما لأن الواقع كان كالبركة الآمنة لايمده بماء جديد يتدفق في كيانه طاقات خلق . وكانت ثمة مسرحية بين يديه يريد إنهاؤها ولايمده الواقع بنهاية منطقية مناسبة ، لأن « السور عال يعلو والنور عال يقل . . قوللى بقى أنهى المسرحية إزاي » . وكان شقيقه فريد ، برغم انقلاب الرأى العام ضده بفعل

إشاعات الرجعية ، أكثر إدراكاً للموقف منه : « أنا في الأول كانت الدنيا قدامى زى ورقة الدبان ، في كل خطوة الواحد يتحك ، يتعاص ، يتوسخ ، قعدت مدة مش قادر أتخلص من الإحساس ده ، وبعدين بعد قرار المجلس كنت شايف الناس حوالى زى مايكونوا وحوش ، ضرورى أحرهم ، الشرفى كل مكان .. قوى .. عنيد .. زى ألسنة النار .. إلخ » . وإذا كان حامد « شايف الناس كلهم مجانين » ، فإن فريد يرى أنهم « مساكين .. ييفرقوا وهم مش حاسين » . . وعشان كدة ضرورى الكورى يتبى ، ويتبى على أساس ولاحتفرق كلنا . . المية وصلت لغاية هنا . . أنا شايف كل حاجة بوضوح دلوقت . . عمر الدنيا ماكانت أوضح قدام عيني » . وتصميم فريد على بناء الكورى الذى يتج عن وضوح الرؤية أمامه ، يصاحبه ارتفاع الأمل في نفس حامد في العثور على نهاية للمسرحية . ومسرحيته هى مصفر للمسرحية الكبرى التى يشكّلها الواقع الخارجى ، ويصاحبه كذلك أمل كريمة في الوصول إلى البر الثانى ، ولكن متى ؟ هذا ما لا يديه فريد . غير أن نهاية المسرحية تبدو معقدة . ففى رأى فريد أن « الى عملوا الجور هم تقسهم الى يديهم ، بكل واحد يهدم بيديه الحلق الى بناها ، دى الطريقة الوحيدة » . غير أن حامد إذ يبدو متشائماً من هذه النهاية المعقدة غير الثورية التى يرى أنها ترحم المسرح ، فإن « فريد » يعود مؤكداً أن « ماحلش حيينى الكورى يا كريمة إلا الناس تقسهم ، أهل البلد ، وليس بالطبع أهل البلد على وجه الإجماع ولكن نوع خاص من أهل البلد مثل « أنا واثنى وحامد ويوسف ، وفيه زيتا ماية على الأقل وبكرة المية يقفوا ألف ، والألف يقفوا عشر تلاف ، لغاية ماييجى يوم كل واحد في البلد يقدر يبنى الكورى بيديه » . ومن الواضح أن الفريق الذى انتصر على الواقع وتحمر من أسره وآمن بضرورة تغييره قد بدا أكثر تحمراً وانطلاقاً . وأما الفريق الثانى ويمثلهم « سعيد » في نهاية المسرحية - ويمثل كذلك انحناء ذواتهم ، فإنه لا يريد الاعتراف بإمكانية تغيير الواقع ، بل يسحق الأمل بمخافته ممثلاً في الوردة التى جاء بها فريد من البر الثانى ، والتى تؤكد بدورها أن البر الثانى ليس خرافة . على أن هذا لا يؤثر في كريمة ، فكريمة تنتمى إلى الفريق الذى تحرر برغم النكسة التى أصابت فريد ، ولذا فهى « شايها قدامى . هى . صاحبة ومزهرة . ومنورة . . والبر الثانى أه . . واسع وعريض . . ومنور . . إلخ » . والحق أن المسرحية مليئة بالكثير مما يمكن تحليله والتحدث فيه إلى ما لا نهاية . ولكننا في هذا المجال السريع لن نتعرض لأغلب المعطيات الأخرى التى نراها لا تتصل بموضوعنا .

## إيقاع الفعل :

وإذا كانت مسرحية « رحلة خارج السور » تتخذ من المزج بين الماضي والحاضر ، بين الجاز والحقيقة ، أسلوباً للتعبير عن فلسفة الكاتب في طغيان الماضي على الحاضر بصورة تعرق الإنسان عن التحرر . فإن مسرحية « خيال الظل » تبلور هذا الأسلوب بصورة أكثر عمقاً وأصالة ونضجاً . وكما قلنا من أن أبطال رشدى يبدعون البحث عن ذواتهم من اللحظة التي يكون فيها السجن قد أطبق على صدورهم . . تؤكد الآن كذلك أن السجن في خيال الظل هو ظلال الماضي القائمة . والظل طبعاً هو الماضي ، والإنسان يخلف ظله وراءه أى يخلف ماضيه . وخیال الماضي ، أى خيال الظل هنا هو الجدار السميك المظلم الذى يتصبب أمام عینی عادل محمود وكيل النيابة . . يعطينا المؤلف هذه الرؤيا ، ويعطينا كذلك - قياساً على ما قدمنا - حديقة مليئة بالأشجار .

وأود لو يسمح لى الناقد المسرحى الأمريكى الكبير فرنسيس فرجسون باستعارة عنوان مقاله الضافى الذى كتبه عن مأساة أوديب : إيقاع الفعل التراجيدى ، لآتركه ينسحب على مسرحية خيال الظل ، صحيح أن هناك اختلافاً فى الإيقاع التراجيدى للفعل بين أوديب وعادل محمود بطل خيال الظل ، وهو أن أوديب حينما يدين نفسه فى النهاية فإنه يصدر على نفسه الحكم بالقضاء على نفسه فى حين نرى عادل محمود يدين نفسه حقيقة ولكنه يصدر الحكم على نفسه فى النهاية باسترداد نفسه . إنما الصلة بين البطلين أن كليهما يبحث عن الحقيقة من خلال البحث عن ذاته أو تفسير ما غمض من هذه الذات . ولاننسى أن كليهما يضع نفسه - دون إرادة منه - موضع الاتهام ، وفى نفس الوقت هو المدعى العام والقاضى .

فحينما ذهب عادل محمود وكيل النيابة ليحقق فى قضية مقتل الألفى بك إثر بلاغ جاء للنيابة ( وهذا البلاغ يذكرنا بالنبوة التى حركت أوديب وحفرته للبحث ) لم يكن فى حقيقة الأمر ذاهباً للتحقيق فى قضية مقتل الألفى بك وإنما كان يحقق فى قضية مقتله هو . وربما تكون شخصية الألفى ليس لها وجود مادى . . ولعلها تكون شخصية عادل محمود نفسه أو تجسيدا لصورة مستقبله . فالألفى كما هو واضح فى المسرحية مستشار سابق من أشهر وأعظم رجال القضاء فى حينه ، وكان بارعاً فى العثور على الحقيقة من خلال أى قضية يحقق فيها ، وبالتالي كان مصدر ثقة عظمى فى هذه الناحية . وعادل هو الصورة المصغرة للألفى ، هو ماضيه المزدهر

امتد في الحاضر. ولقد أصيب الألفى بمأساة تتعلق بالشباب ، وود لو يتجمد به الزمن عند ذلك الشباب حتى يظل طول عمره مزدهراً . ولما كان الزمن لا يعترف برغبته والأيام تمر سريعة متوالية ، لذا فقد توقف الألفى عن المضي مع الزمن وإن كان سنة يزداد كبراً . وحين أراد التغلب على فعل الزمن في صحته لجأ إلى تعاطي عقاقير طبية تحفظ له شبابه . ولم يكتف بهذا بل عمد إلى خداع نفسه وزيف لها شباباً بزواجه من الفتاة الرقيقة البضة « سلوى » التي ظن أنها المرأة الوحيدة التي يمكن أن يرى فيها صورة صباه للنصرم . وإذا كانت هذه المرأة قد خدعته - دون قصد منها طبعاً - وأومته بشبابه لفترة فإن العقاقير الطبية لم تقو على إيهامه ، بل كانت سماً سرى في كيانه وهوى به فات .. قتل نفسه - أو بمعنى أدق - قتل الماضي .

والماضي الذي قتل الألفى بك هو نفسه الجاني في مقتل عادل محمود - قتل الألفى نفسه وكذلك فعل عادل . والموت المادى الذى حل بالألفى هو الصورة المقابلة للموت المعنوى الذى حل بعادل . ولقد وقعت جريمة قتل عادل منذ خمس سنوات تقريباً حيناً صدم في « ماضى » زوجته وحييته وملهمته « عائدة » التي كانت تمثل صفاء نفسه وضوء وجدانه الذى يهديه إلى اكتشاف الحقيقة في أى جريمة يحققها . منذ اكتشف أن لحييته ماضياً مشيناً أصبحت ظلال ذلك الماضي القائمة تتخايل لنفسه فتظل صفاءها بسواد حيث حجب الضوء عن طريقه إلى كشف الحقيقة وباحتجاب الحقيقة عن فطنته احتجبت ذاته بل انسحقت وضاعت . . ولم يبق له سوى أبحار الماضي يعيش عليها . فسمته المبنية على أبحار الماضي هى التي لا تزال تمد حاضره بالثقة في أحكامه التي يصدرها في كل القضايا . . مع أنه هو نفسه يشك كل الشك في ماهية قدرته الحالية على استصدار الأحكام ، بل إنه لا يقتنع بأن ثمة عدلاً يوجد في أى حكم أصدره في قضية من القضايا التي حققها بعد انفصاله عن حبيبته عائدة - أو بالأحرى بعد انفصاله عن ذاته الحقيقية . بدليل أن طلقات الرصاص لا تزال تدوى في سمعه معبرة عن صراخ أولئك الضحايا الأبرياء الذين ظلمهم .

ويدأ عادل محمود يحقق في قضية مقتله من خلال قضية الألفى بك التي تعتبر في نفس الوقت قضيته هو الأصلية . وكان إيقاع الفعل يكشف لنا شيئاً فشيئاً عن الجرم الحقيقي خلف هذه الجريمة الغريبة . وقد يبدو أن « عادل محمود » هو الذى يحرك القضية بأحداثها . ولكن الحق أن الذى كان يحركها فعلاً هو شخصية زوال بكل ماتومى إليه من بعد . فزوال يعنى العليف أو الحيال الذى يوجد ولا يوجد . إنه موجود بلحمه ودمه ومع ذلك فهو غير موجود ،

لأنه زال وأصبح طيفاً منذ ليلة زفافه . فقد زوجه الأثنى بك من « هدية » التي رباها ولا يعرف لها أباً ولا أمّاً بل تنبأها من حيث لا يعرف لها مصدراً ، وكان يحبها حباً كبيراً لذلك فقد أهداها إلى زوال خفي السراية الذي كان بدوره يحبه حباً كبيراً . وزوال ذو أبعاد غابرة في الأفراح والليالي الملاح ، وفي ليلة دخلته على عروسه هدية اكتشف أنها ليست عذراء ، فأفقدته الصدمة صوته ووعيه وذاته الحقيقية . . ثم زال من عالم الوجود الحسى المعنوى .

وإن شخصية زوال لترتبط في ذهنى - بحكم وضعه في المسرحية فقط - بشخصية تريزاس في مأساة أوديب ولا أدري لِمَ ؟ برغم البعد الشديد بين طبيعة كل من الشخصيتين . وربما لأن شخصية زوال - من الناحية المقابلة - كانت كذلك هي المرأة الحقيقية - ولكن للمهمة ، كمرآة التي يعلقها على صدره إشارة إلى ذاته المشوهة - التي كشفت لعادل محمود صورة مأساته . ولقد بدأ إيقاع الفعل بتنظيم اللقاء عادل في أثناء التحقيق بشخصية سلوى ، تلك العصبية ذات العود الريان ، والتي إذا قيس بعمر الأثنى تعتبر في من حيدته . وكانت سلوى صورة طبق الأصل من حبيبته عائدة ، حتى لقد اختلط الأمر على عادل من تلك اللحظة وصار ماضيه يتداخل في حاضره ، ويكاد كل منهما يحجب الآخر ويكاد عادل والحقيقة يضيعان بينها .

لكأن عائدة قد بحثت من جديد في سلوى . وإنه لمن عبقرية الكاتب هنا أن تكون سلوى شبيهة عائدة لكي يجلث بذلك التجانس بين الجانبين في القضية على مستويها . فعائدة هي الأصل خلف مأساة عادل ، وسلوى هي الصورة خلف مأساة الأثنى وكلتاهما موضع الاتهام من عادل . فإذا كانت عائدة - كما هو مترسب في أعماق عادل - هي قاتله . . فلا بد أن تكون سلوى تبعاً لذلك هي قاتلة الأثنى . هكذا تشبث عادل بهذا المنطق الجزاف ! وبرغم أنه يضع سلوى موضع الاتهام في اللحظة الحاضرة مثلاً وضع عائدة في اللحظة الغابرة . . فإنه يحبها كل مرتبطة بلحظتها . وكان لابد أن يحدث ثمة علاقة حب بين عادل وسلوى تتألف مع تلك التي حدثت بينه وبين عائدة . . لأن عائدة كانت ملهمته في ماضى حياته المزدهر . . وسلوى هي كذلك ملهمته في هذه القضية الحالية . ولاتتجاوز الحد إذا أكدنا أن « عادل » بالاختصار استدعى عائدة ليحاكمها في شخص سلوى في اللحظة الحاضرة .

على أن القضية تتكشف شيئاً فشيئاً وترداد وضوحاً بعد أن تفجرت في زوال . فزوال الذي أفقده الماضى شخصيته بصورة لم يعد من الممكن في ظلها أن تعود من جديد . . تستيقظ في

أعاقه الرغبة في ختن المأساة . ذلك أن الماضي ، أو المأساة ، تجسد له في صورة مادية لحماً ودماً ، حيث لبست هدية ملابس الزفاف وعادت عروساً كليله اللخلة بهدف أن تذكره بنفسها . . فكانت النتيجة أنها جسدت له المأساة . . فخنعها وأعلن ذلك بمنتهى الفرح ، كأنه استراح من عبء ثقل . وموقف زوال هنا يذكر في موقف عم كامل في رحلة خارج السور حينما تخفف من سره ومات موتاً معنوياً . كذلك زوال . أزاح شبح العار عن نفسه ثم فقد التعلق إلى الأبد . وفي هذه اللحظة التي كان يفقد فيها التعلق كان يدوي في صمى صهيل الفرس شهاب الذي قفز السور وتلقى الرصاص فأت على الفور .

ومنذ تلك اللحظة بدأت عناصر كثيرة مكونة من الشخصيات التي تعيش في الحاضر بكل كيائها كحسب وزوجه والدكتور منصور بالاشتراك مع لونا التي تعيش في الماضي بكل كيائها أيضاً . أقول بدأت كل هذه العناصر تتضافر لتلقى على القضية كثيراً من الضوء . وتجيئ الحقيقة أخيراً ، مضافاً إليها كل الملابسات السابقة التي أسهمت في توضيحها ، في تقرير الطبيب الشرعي الذي قرر أن الألني فعلاً هو الجاني الحقيقي على نفسه - أي أن « عادل » بالتالي هو الجاني الحقيقي على نفسه ، وأن دواءه الوحيد هو التخلص من ريقه الماضي . وكان وعيه بذلك رهنًا ببراءة سلوى من دم الألني . وبراءة سلوى من دم الألني يعنى بالضرورة الموضوعية براءة عائدة من دم عادل . وقد ظهرت براءة سلوى فعلاً . . إذن فائدة بالتالي بريئة . إذن لاضير عليه في أن يعود لصفاته القديم . . في شخص سلوى وهذا ما قد حدث .

### تحقيق الذات . . بمعنى استردادها :

وتراجيديا البحث عن الذات في مسرح الدكتور رشدي تكشف عن الكثير من مآسى النفس الإنسانية . . وعن الكثير من الدروب والمناجات التي تحمل بها هذه النفس . والإنسان خلال رحلته الدنيوية القصيرة ليس إلا موظفًا لتحقيق ذاته في أغلب الأحيان . وبالنسبة لهذا الموضوع الهام نرى المؤلف يربنا شخصيات أعماها واقعها عن الوعي بنفسها أو بواقعها أو بإمكانياتها أو قدرتها . . فباعوا أنفسهم لقوى مادية أو ميتافيزيقية لها دخل كبير في حياتهم . وإذا بحثنا في كل مسرحيات المؤلف لوجدنا شخصية هنا وأخرى هناك باعته نفسها لشئ ما . وفي فلسفة المؤلف من بيع نفسه لاستطاع استردادها بحال . ويتطابق هذه النظرية ، تبين أن « رمزي » مثلاً قد باع نفسه للفراشة أو للقيم البروجوازية ، باع نفسه للنقيض . فظل طول



عمره يعمل جاهداً على استرداد نفسه ومع ذلك لم يفلح في استردادها . وعلى هذا يمكننا أن نسحب نفس المعنى تقريباً على أغلب الشخصيات التي حفلت بها مسرحيات الكاتب وهي فاقدة لذواتها والتي عجزت في النهاية عن تحقيق تلكم الذوات أو استردادها . . إن بعضهم قد باعها فعلاً لقوى مختلفة من مستوى لآخر .

وللذكور رشدي وجهة نظر خاصة ربما تبدو من خلال كل أعماله ، وهي أن تحقيق الذات يرتبط في كثير من الأحيان ببيع النفس . فأنت قد لا تشعر بفقدان ذاتك فقداناً حقيقياً إلا إذ بيعت نفسك . وبيع النفس دائماً يختلف أسبابه وملابساته من شخصية إلى أخرى ، وكذا من بيئة إلى بيئة ، وإن كان هناك خيط خفي رفيع يربط كل تلك الشخصيات برابط وثيق . فنحن نرى مثلاً أن خيال الظل الذي حجب عن عادل محمود حقيقته يتصل من قريب أو بعيد بطيف الخيال الذي حجب عن سعيد الشاعر في « انفرج يا سلام » صفاءه : « يارب ليه أعطيتني الحب والجمال . . وحجبتني عني بطيف الخيال » ، وصفاءه يتمثل في جاريته وفاء : « وفاء جاريتي . . حبيبي . . الى ماعرفهاش ماعرفش الحب » وقد اشتراها من بحار يوناني بألف دينار . ويرغم أنها لم تكن لليوناني - لسبب بسيط وهو أنها مع اليوناني لم تكن قد تعلمت الغناء بعد ، وأن « سعيد » هو الذي علمها كيف تتغنى بحبه ، حيث أعطاها الحرية . . غير أن ماضيها مع اليوناني يلاحق صفاءه مع أنها « إيه نصييك من اسمك . . قالت كله . . وفاء . . وفاء لمن ؟ . . لكن أنا الى علمتها تغني . . عمرها ماغنت له . . نسجها إيه البابة الجديدة ؟ » .

ومن هذه القضية اللاتية الخاصة يتقل سعيد إلى القضية العامة ( وهذه كما قدمنا إحدى أساليب المؤلف : الكشف عن العام من خلال الخاص ) وهي قضية البحث عن الحقيقة العامة من خلال محاولة البحث عن الذات الخاصة . وسعيد شاعر يؤلف البابات التي يلعبها خيال الظل ، ويستلهم صراعاته الداخلية وموضوعات وقضايا سياسية يضمونها باباته . أو قل إنه يربط بين صراعه - دون إرادة منه طبعاً - وبين الصراع القائم على مستوى الواقع الفنى للمسرحية وبين السلطان . وهو ينطلق من صراعه حول : « أيهما ؟ وده محقول ؟ وما أيهماش ليه ؟ مش جاريتي ؟ إزاي أحب جارية اشتريتها بفلوس من اليوناني ساعات لما تبص لى بعينا للمليانة أشوف نفس العينين بتبص فى عينيه ونفس الإيديين بتلمس إيديه ونفس الـ . . اللطف يارب . . الجوقة . . الجوقة . . أبو خاطر » . وليس هذا فحسب بل إننا نراه بطريقة أو بأخرى

يربط بين وفاء كوفاه له وبين « وفاء » الشعب لنفسه ، لقضيته : قضية العثور على الحقيقة في مجتمع تتعطل فيه العدالة من خلال تحقيق ذاته كشعب . والسلطان سليمان أغا يجب الدراويش والمجاهدين ولذا فقد أقام بعض الناس من أنفسهم مجاذيب إرضاءً لزعته ، وإذا يتحركون في مكعب الدروشة إلى قصر السلطان يشيعهم سعيد محدثاً نفسه : « آه يا وفاء . . يشدني إليكي حب عظيم . . ويفصلني عنك حزن أليم . . رحمتك يا رحيم . . الجوقة يا عبد العال » . وسعيد حيناً يقدم الناس في باباته فإنه يظهرهم لنا ملتصقين بصفتهم التي يراها المؤلف دائماً ، وهي عدم وعيم السيامي - بأنفسهم وقضيتهم - الذي ينمى في أعماقهم حكمة : « اللي يتجوز أمنا نقول له يا أبا » . فهو يظهر لنا الشعب تارة في صف خالد بن النعمان حيث اصطفاه السلطان وعينه شاهنشاير التجار وتارة أخرى في صف رضوان حيث أحله السلطان مكان خالد بن النعمان .

ويتصر أحد طرفي الصراع في أعماق سعيد فيبيع وفاء للمرابي « أبو المعاطي » الذي ينوي استغلال صوته استغلالاً مادياً . وأبو المعاطي في سبيل للكاسب المادية الحقة يفرى أخاه « سيد » بأن يتلقب السلطان فيصنع من نفسه مجذوباً لكي يمنحه السلطان مرتباً . وحيناً يبدأ سيد العيب في هذه اللعبة يتقلب الأمر ويسجنه أخوه في حجرة مظلمة ويصنع منه شيئاً ذا ضريح يزوره الناس ويتبركون به ويقدمون له التلويح جزاء تنبؤات يومهم بها أبو المعاطي . وفي هذا السجن يعانى سيد الأمرين ويتوق إلى نسمة هواء ويصبح كالفرس شهاب سجين أسوار ، يصهل ويفرأ أعماقه محاولاً القفز إلى دنيا الحرية ، معبراً بذلك عن ضياع سعيد وبخسة الدائب عن وفاته في شخصيات كثيرة يلتقي بها ويشترها . وكالفرس شهاب أيضاً حيناً يخرج سيد من السجن في النهاية يخرج معطماً فاقداً لذاته التي باعها لولاء السلطان بالراتب الشهري الحقير ، ويكشف أنه كان حاراً كبيراً ، ويظل وعيه الباطن يردد على لسانه كلمة ( أنا حار ) طوال بقية المسرحية . وسيد شخصية من نفس الحامة الدرامية التي صنعت منها شخصية زوال وشخصية عم كامل .

وفي قصة خالد بن النعمان التي يعبرها الشاعر سعيد عن القضية العامة ، نلمح وجهة نظر المؤلف في « الاتهام » بوجه عام . نعم كامل في رحلة خارج السور لم يستطع الفكاه من الاتهامات التي وجهها إليه الرأي العام ، وكان ذلك من دوافع بأسه ومن ثم تقوقعه داخل مأساته حيث اقتنع بنظرية أنه مادام الناس قد اتهموك فلا مجال لتبرئتك . . تلك التي كان يريد

تطبيقها على موقف ابن أخيه للهنتمس فريد . وسعيد في « افترج ياسلام » يكرر نفس المعنى ، ويقدره بالنسبة لخالد بن النعمان الذى تحمل عن السلطان فجأة وترك الناس تتكهن الأسباب و . . . تتم : « ما هو مادام اتهموك . . . مها قلت ومها عدت أوعى تصدق أنه حيرج يبق لك كيان . وادى ظلم الإنسان لأخيه الإنسان » . ولعل مأساة خالد بن النعمان هي أنه باع نفسه لولاء السلطان فلما سحب السلطان ولاءه ضاع خالد بن النعمان ولم يستطع استرداد كيانه . وإننا لنلمح تشابهاً بين العزلة النفسية التي تمت في موقف خالد بن النعمان وبينها في موقف عم كامل . فإذا كان أولاد عم كامل قد انضموا بدورهم للرأى العام فإن خالد بن النعمان « حتى مراته نفسها . . . مراته نفسها بعثت لأهلها . . . جم خلوها وعلى بيت أبوها ودوها ، وأصبح خالد ابن النعمان وحيد ، إيده ماتلمش إيده ، ولسانه مايتزلش على لسان » . غير أن عم كامل إذا كان يعبر عن سجن النفس داخل مأساتها فإن خالد بن النعمان يعبر تعبيراً مباشراً عن بيع هذه النفس . . . وعن قضية العدالة المعقدة في الميمنة . . . وطريق غير مباشر . . . عن وحدة سعيد وحيرته في البحث عن نفسه خلال جو تعطلت فيه العدالة فساد فيه - بالتالى - منطق الغاب . ومسرحية ، أو « بابة » افترج ياسلام ، تبلور أحد أساليب المؤلف في تراجيديا البحث عن الذات وهو بيع النفس . وإذا كانت مسرحية رحلة خارج السور تقف حتى الآن شامخة بين أعمالنا المسرحية المعاصرة على الإطلاق فإن « بابة » افترج ياسلام تحثير فتحاً جديداً لأرض مسرحية خصبة يمكن أن يدخلها كتاب آخرون جدد بعد رشدى . والذين تتبعوا مسرح رشدى لاشك يدهشون لقلمه الذى خط حوار هذه للمسرحية بالذات . فهو الذى دأب على تقديم شخصيات من المثقفين أو أنصاف المثقفين نراه هنا يقدم لنا شخصيات من قاع الحياة الشعبية في القاهرة القديمة . والدارس لمسرح رشدى لابد أن يتوقف عند هذه الظاهرة التي تؤكد فكرة أن الكاتب إنما يصدر عن فكرة فلسفية واحدة . والحديث عنها يطول ويتضرع إلى مختلف القضايا التي نعالجها .

## المضمون الاجتماعي لمسرح يوسف إدريس

في الوقت الذي اعتلى فيه نهمان عاشور خشبة المسرح المصري بأولى تجاربه ، وبالتالي اعتلت قضية « الناس اللي تحت » مسرح الحياة ومسرح الفن في آن معاً . كان يوسف إدريس يقطع الطريق بحثاً عن « شخصية » القصة المصرية الحديثة ، القصيرة . ولا يمارى أحد في أن جهوده قد حققت في حياتنا الأدبية سبقين عظيمين وعلى غاية من الأهمية : أولها أنه توصل فعلاً وبما لا يدع مجالاً للمناقشة ، إلى « اللهجة » المصرية الصحيحة في سياق الحدث القصصي . حتى لتوقن وأنت تطالع الأحداث أن كاتبها ليس إلا مصرياً أصيلاً ولا يمكن أن يكون غير ذلك بتاتاً وثانيها أنه - فضلاً عن أرض الشرقاوى - أول فلاح عرض وشرح ووضع يده على الداء في مكتبة علة الفلاح المصري الأصل .

ولكنه بعد أن يكشف نفسه في القصة القصيرة يكشف بطريقة أو بأخرى ميله نحو المسرح . والحق أننا لو تمعنا في أدب يوسف إدريس القصصي ، فلا شك سنكتشف أن به ظلاً مسرحياً واضحاً وإن كانت القصة عنده لا يمكن أن تكون سوى قصة . ويتبدى ذلك واضحاً في حوار بهجته خاص . إننا كثيراً ما نراه حواراً مسرحياً في إهاب طابع قصصي ، أو قل إن الحوار عنده يأخذ في جانب من جوانبه طابعاً مسرحياً . . بمعنى أنه في بعض الأحيان لا يمكن ترجمته إلى سرد قصصي ، فضلاً عن قيامه بوظائف أخرى ، منها رسم الشخصية ، وإعطاء الجو والبيئة . وكذلك الشخصيات في أدب يوسف إدريس القصصي ، كثيراً ما تنجى مرسومة ومبنية بناءً درامياً .. بمعنى أننا نتعرف عليها من خلال احتكاكها بالآخرين أو بالمواقف الحديثة أو باصطدامها بقوى مادية تولد فيها تياراً فكرياً وما إلى ذلك من وسائل التعبير التي تنتمي إلى المسرح انتماءً شرعياً .

ولعل الأكثر من ذلك أن قصصه بوجه عام تحفل بالحركة الدينامية والمشاهد المكتملة المحبوكة بحبكة درامية مسرحية ، كما في قصة « جمهورية فرحات » مثلاً أو « قصة حب » أو

قصة «حادثة شرف» وقصة «الحرام» على وجه أخص وقصة «طليبة من السماء» وقصة «شيخوخة بدون جنون» وقصة «أ- الأحرار» وقصة «الوجه الآخر» وقصة «أبو الهول» وعديد من القصص الأخرى. لاشك أننا نحس أن المؤلف في كل من هذه القصص يضع شخصياته في موقف معين ثم يعطينا قصة حافلة بكل الإمكانيات الدرامية من خلال هذا الموقف. ولا أعتقد أن أحداً ينكر أن هذا الأسلوب أقرب إلى المسرح. وقد يبدو من الواضح أنني أنهم قصص المؤلف بالنقص القصصى ولكنى على العكس من ذلك أؤكد أنه لولا أن في أعماق المؤلف موهبة قصصية طافحة تستطيع أن تصبغ كل رؤاه بصبغة قصصية، لجاءت أغلب قصصه مسرحيات من ذوات الفصل الواحد. إن الموقف القصصى، أو اللحظة، في قصص يوسف إدريس غالباً ما يكون موقفاً مسرحياً بطله. وإذا نحس المؤلف بحسه المسرحي هذا، نراه ينطلق إلى المسرح، ويكون انطلاقه من داخل قصة قصيرة كتبها بعنوان «جمهورية فرحات» وكان الجانب المسرحي فيها يطغى على الجانب القصصى، لدرجة أنه لم يبدل بمجهوداً كبيراً عند تحويله لها من قصة إلى مسرحية. ويصاحب هذه التجربة تجربة أخرى ليست أقل من زميلتها عمقاً أو نجاحاً تلك هي مسرحية «ملك القطن» التي قدمت مع «جمهورية فرحات» في برنامج واحد. ولابد أن المؤلف كان ينوى كتابتها قصة قصيرة فصدرت عليه وصعدت من تلقاء نفسها إلى خشبة المسرح. وكان الواضح من هاتين التجربتين أن المؤلف يدخل المسرح لامتجداً بسحر أضوائه بل كان كمن يسحب عائته خلفه من بين سطور الصفحات ليجعل منها «سامرا» يعرض فيه قضيتهم الأزلية على مستوى الاجتماع العام. ولأول مرة على المسرح المصرى المعاصر نرانا نجلس باحترام أمام شخصية الفلاح المصرى ملك القطن.

وترجع أهمية هذه المسرحية إلى أنها أول عمل مسرحى يقدم شخصية الفلاح المصرى على حقيقتها دون تزييف. وفي تقديري أنها - على المسرح - أكسبت الفلاح احتراماً فها نحن نأزى - كما جرت العادة لدى الرعافى ويوسف وهبى - نموذجاً «كاريكاتيرياً» للفلاح المصرى بالغ السذاجة والتفاهة يصطدم بالقاهرة - لم تكن شخصية الفلاح المصرى قبل «ملك القطن» إلا نموذجاً للسخرية والإضحاك. كما لو كان هذا الفلاح لم يخلق - في نظرهم - إلا لبعث الإضحاك في قلوب هؤلاء الدافعين أغلى القروش ليجلسوا في هذا المكان ويضحكوا، وليكن الفلاح حيواناً غريب التكوين يتفرجون عليه ويهزءون به. ولعل هذا مما

يؤكد قولنا في مقام سابق من أن هذه الثورة المسرحية التي قيل إنها كانت على يدى الرخايفي ويوسف وهبى لم تكن في حقيقة أمرها ثورة مسرحية اجتماعية واعية ، وإنما كانت ثورة « برجوازية » تساند جنايات السادة ذوى القدرة المادية ، وهى تقوم على بقاء هذه الطبقة المترفة ، بل وظليتها الأساسية - وإن شئنا قلنا للحقيقة - إمتاع هؤلاء بأى شكل وعلى أى وضع كان . ولكى تستمر هذه الطبقة فى مؤازرتها لهذه النهضة المسرحية الكاذبة ، فلا مانع من أن يعطيهم المسرح بحقوقهم « فرجة » تبث فيهم إحساساً بالتفوق عن طريق عرضها لصور الكفاح على صدور الكادحين (مع تشويهها عمداً) وضيق الوعى عند الفلاحين ، بهدف التنديد بهم مثلاً أو التشهير ، ابتلاء من عمدة كفر البلاص إلى الرجل المنحوس فى مجالات البحث عن عمل . . إلخ .

من هنا كانت مسرحية « ملك القطن » تمثل فترة انتقال ثورية حقيقية فى مجال الموضوع المسرحى ، كالتى تحققت بالنسبة « للناس الى تحت » . . حقاً إن هاتين المسرحيتين يمثلان بداية ثورة فكرية اجتماعية على المسرح المصرى . فإلى جانب « المضمون الاجتماعى » والفكرى الذى يصعد إلى خشبة المسرح لأول مرة ، نرى أن المسرح كمنطوق يتخذ شكله الأصيل ، والأكثر من ذلك يتمشى إلى مدارس معنية . و « ملك القطن » تقدم إلينا - كما قدمنا - الشخصية الأصيل للفلّاح المصرى الصميم ، ونضى بها شخصية « قبحاوى » المرسومة بدقة وعناية . وتقدم إلينا كذلك قضيت الأذية هنا الإقطاع . وهذه المسرحية ليست إلا امتداداً لما بدأه يوسف إدريس فى قصصه مع أبطاله الفلاحين على وجه أخص . ونستطيع ببساطة شديدة أن نضع أيدينا على وجهة نظر معينة للكاتب يتناول بعض القضايا الفنية من خلالها . وإذا دققنا النظر استطعنا أن نعرف أن وجهة النظر هذه تشكل فى حد ذاتها فلسفة خاصة بالكاتب تجاه فكرة الملكية الفردية وعلاقتها بالأفراد وكثيراً ما نرى بعض أبطاله تسيطر عليهم الرغبة فى الاستحواذ أو السيطرة أو حب السلطة .

#### الخطا والسلب :

و « سنباطى » فى « ملك القطن » يملك الأرض و « قبحاوى » يزرعها ، ولا يملك إلا الجهد الذى يسفحه من عمره فى سبيل محصول يستحوذ عليه سنباطى فى نهاية كل عام . وربما تكون هذه المسرحية عملاً تقليدياً يتناول كذلك موضوعاً تقليدياً هو إعطاء صورة حية لهم

الإقطاع واستبداده بصغار الزارعين. ولكن هذا لا يلقى أن بالمرحبة ملامح القضية التي تشغل تفكير المؤلف وهي كيف أن الإنسان يبرر لنفسه سلب ملكيات الآخرين. و«سباطى» في كل عام يزيّف حساباً يعود بالחסران على قحاوى ويحرمه ثمرة مجهوده.. وهو في ذلك إنما يندع نفسه بأنه يحصل على حقه، وأن «قحاوى» هذا لا يستحق أكثر من هذه القروش القليلة التي ستبقى في النهاية بعد الحساب. بل إن «قحاوى» لا يثير فيه أية عاطفة، والشئ الوحيد المهم في نظر «سباطى» هو أن يبيى لنفسه ولأولاده كل أمنياتهم، وهم في نظره دائماً أبداً محتاجون لكذا وكيت - دون تقدير أو نظر لنفس الأمانة التي دفعت «قحاوى» إلى المثابرة في رى الأرض وخلمتها من أجل محصول طيب والتي دفعت «سباطى» إلى سلبه هذه الأمانة.

وفي تقديرى أن ثمة علاقة فكرية بين المؤلف وبين موضوع «الملكية الفردية» التي يسببها بتقاتل البشر. وهذه العلاقة توثقه وتجعله يتصور عالماً تسوده الطمأنينة وتتلاشى فيه الرغبات الدنيا بكل حضاراتها وشروها. وهو يرى أن للأمانة سلطاناً كبيراً يمكن أن تتحقق عن طريقه المدينة الفاضلة. وفكرة الأمانة في حد ذاتها تتصل اتصالاً وجدانياً بشعبنا، وله في الدعوة إليها باع طويل، وفي فلكلوره عديد من الثنائين مغزاهما الدعوة إلى الأمانة والحض عليها. والمؤلف يضع يده على هذا الجانب من فولكلورتنا ثم يتخذ منه معبراً إلى عالم فنى ممتاز. في هذا العمل يقدم إلينا حلمه بالمدينة الفاضلة، على لسان الصول «فرحات» في مسرحيته القصيرة «جمهورية فرحات» التي برغم قصرها تعتبر من أمتع ماظهر على خشبة المسرح المصرى آن ذاك. على أننا نرى شخصيته إنسانية منفردة قريبة إلى نفوسنا هي شخصية الصول «فرحات» الذى علم بالمدينة الفاضلة عن طريق الأمانة التي هي بدورها كتر لا يلقى. الأمانة هي الأساس الأخلاقى الوحيد الذى يبنى عليه الصول فرحات جمهوريته، فهي لو توفرت بين الناس لانعدم من الحياة أغلب الشرور. وهي في حد ذاتها كتر، يفتيك عن أى «ملكية» مادية أخرى، لأنك مادامت «تلك» الأمانة في داخلك فأنت بالضرورة إنسان غنى، ومادمت غنياً فلن تسول لك نفسك الدخول في حروب وحشية مع بنى عشيرتك. ولأن ذلك الرجل العاطل بطل حلم فرحات «يملك» الأمانة لذا فهو قد امتلك تبعاً لذلك كتر لا يلقى. والكتر هنا على مستويين، معنوى ومادى. أما المعنوى فهو الثراء الإنسانى العاطفى الذى يتمتع به ذلك العاطل برغم أنه عاطل. وأما المادى فهو ذلك القصب الماسى البالغ ثمنه «بالميت» ثمانون ألف جنيه،

والذى ضاع من سائح هندي . ويتغلب الثراء المعنوى فى داخله على رغبته فى الثراء المادى ،  
تغنيه أمانته عن الطمع فى حقوق الآخرين ، وبالتالي فهو لا يفكر فى سلب « ملكية » السائح  
الهندي وإنما يسعى إليه ويردها له . وتشاء روعة الفكر الفولكلورى وطرافته فى وجدان  
فرحات ، أن يزدهر الثراء المعنوى ويؤتى ثماره أيضاً ، وحلالا . فالسائح لما رُدَّ إليه فسه الماسى  
أراد أن يكافئ العاطل بحفنة من ذهب ، ولكن العاطل غنى ، وليس ذا نفس خرية تعريد فى  
داخلها الرغبة فى الاستحواذ . . ولذلك فهو يأبى قبول حفنة الذهب لأنه أغنى من أن يقبل  
للأمانة ثمناً ، وتكون هذه اللفة الكريمة من دواعى تعميق الصلة الإنسانية بين الرجل العاطل  
وبين السائح الهندي ، فيسترى هذا الأخير ورقة يانصيب يجعلها من نصيب المصرى . وبطبيعة  
الحال تكسب هذه الورقة مليون جنيه قيمة « البرعو » ، فإذا فعل بها هذا الأمين الذى أفرخت  
معنوياته خيراً وأفراً ؟ . إنه لا يقع فريسة لزهو الملكية الفردية أو لسلطتها فهو كما نعرف غنى . بل  
إن الشعور الفردى لديه يتلاشى تماماً ويصبح هو نفسه ذائباً فى الجماعة . فزاه يستغل هذه الثروة  
الطائلة فى التجارة . ومن هنا ينطلق رأس المال المادى بمصاحبة رأس المال المعنوى جنباً إلى  
جنب فيتجان أبهر النتائج ، إذ يبلغ الرجل من الثروة المادية حدّاً لا يقاس به قارون . . فيطهر  
البحار ويملؤها بالأعلام الخضراء والسفن الحبلى بالنعم ، ويبعث فى الصحراء عمراناً وحضارة  
وإنتاجاً ، ويعضى بالقوة البشرية وبالأيدى العاملة فيبسى لها حياة حافلة ، ويحمل مصر أغنى  
بلاد العالم قاطبة ، بمزارعها النموذجية وخدماتها الجليلة وحالة عاها الرائعة . وبعد إحرازه كل  
هذه الأبعاد العظيمة . . يتنازل عن كل أمواله وممتلكاته للناس ، للشعب .

وحلم الصول فرحات تقابله الرغبة فى تحقيق نفس الحلم عن طريق العمل والكفاح من  
أجل التحرر السياسى ومن أجل غد أخضر ، متمثلة فى شخصية « محمد أفندى » الشاب  
السياسى المعتقل الذى يحكى له الصول فرحات حلمه . الحلم هنا تقابله الرغبة الفعلية الإيجابية  
فى العمل على تحقيقه ، ولكن ثمة حاجزاً بين الحلم والعمل يفصل بينهما ويمنعها من الاندماج  
والفاعل ومن ثم تحقيق الحلم عن طريق العمل والكفاح المنفوعين برغبة صادقة . وحلم الصول  
فرحات هذا يعتبر طبيعياً بالنسبة للمناخ الذى نبت فيه وترعرعت صوره . فالصول فرحات فى  
قسم البوليس يعتبر مصباً لإفراغات الحياة ، أو بمعنى أكثر موضوعية هو عين الكاميرا التى من  
خلالها تتجسم كل يوم صور شتى لشقاوات الحياة ومشاكلها الأزلية . . وكلها لاتعتمد التشرد  
والدعارة والسرقة والخناقات... إلخ. هذه الصورة التى تجمعها جميعاً وحدة سببية واحدة



خلقتها « مشكلة » الحياة . وحتى هذا الشاب السيامي المعتقل لم يجمعه بهؤلاء وأولئك إلا النضال في سبيل انبساط الحياة . وكم لهذه الحياة الشقية في الواقع من صفحات ومذكرات لا تنتهى ، يتصفحها ويحررها الصول فرحات ، ويتشرب معها عذابات الحياة . . فيحلم بمدينة فاضلة ، ويردد حلمه ، وعلى من ؟ على هذا الذى جىء به إلى هذا المكان عقاباً له على انتهاك الوجداني إلى حلم فرحات الوردى . وربما كان هذا هو السبب الحقيقى الذى حال - بحكم اختلال نظام المجتمع - بين استمرار اللقاء الفكرى والوجداني ما بين فرحات ومحمد أفندى - فإن فرحات ما يكاد يعلم أن هذا الشاب « منهم » ، أى من المعتقلين السياسيين حتى يتخذ على الفور قناعة الصارم ويدخل في إهابه البوليس الذى يفرض عليه عدم الارتباط بمن هم من طينة هذا الشاب ، ثم يمارس سلطته البوليسية . وكأن من واجبات عمله ألا تكون ثمة صلة بينه وبين أى من المعتادين إليه ، فهم جميعاً في نظره خارجون على القانون !

وقانون الحياة الذى يسود عالم يوسف إدريس المسرحى ، هو قانون الملكية الفردية ، قانون الرغبة في الاستحواذ والسيطرة وحجب السلطة . وهو قانون شخصى يحث يقوم الفرد نفسه بوضع مواده بما يتفق ورغباته ثم يطالب الآخرين بالتزامه . وقانون « الحاج نصار » في مسرحية « اللحظة الحرجة » قانون غريب وذو منطق أغرب . إنه مبنى على نفس الرغبة في السيطرة وحجب الامتلاك التى تدفع بدورها إلى « الخوف » من ضياع ما في حوزته . ولهذا الرغبة في الاستحواذ وجه آخر يمثل « سعد » وهى بدورها تدفع به إلى الخوف من الخوف في أثناء عملية تحقيق هذه الرغبة عملياً حيناً تجاهه اللحظة الحرجة .

\* \* \*

وإذا كان « الخوف » هو موضوع « اللحظة الحرجة » البارز فلعن الموضوع الأسامى لها هو ما خلف هذا الخوف ، الذى يعتبر في حد ذاته موضوعاً درامياً من الطراز الأول ، غير أنه محفوف بالمخاطر لغرض دقته . على أية حال فإن أسرة المسرحية أسرة من الطبقة المتوسطة الكادحة التى شقيت في صنع حياتها . ولأنها شقيت كل هذا الشقاء من أجل النتيجة التى وصلت إليها ، لذا فإن نزعة الملكية الفردية تسيطر عليهم متمثلة بصورة فاقعة في عائلهم الحاج نصار . وهذه النزعة تبلور معنى أعمق من معناها السطحي بكثير ، حيث تمتد إلى ما بعد حدود « الامتلاك » الفردى ، سواء أكان مادياً أو معنوياً أو ما إلى ذلك - حيث تقوم قضية من أهم القضايا الإنسانية هي قضية : أن تكون الملكية الخاصة جزء لا يتجزأ من الملكية العامة ،

وكيف أن كليهما مرتبطة بالأخرى ارتباطاً وثيقاً لا ينفصم . فأنت قد تتمتع بميزة ثروة ما ويكون لك الحق في التصرف فيها تصرف ذوى الأملاك في أملاكهم وذوى الحقوق في حقوقهم . . ولكنتك في لحظة معينة تفاجأ بأن ثروتك هذه قد خرجت عن حدودك الخاصة ولم تعد ملكاً لك وحده بل هي ملك للآخرين أيضاً . وهذه لاشك « لحظة حرجة » إذ هي توقع الإنسان في صراع بينه وبين منطقته الذاتي الخاص الذى كونه خلال سنوات شقائه في تكوين ثروته تلك والذى أصبح من خلاله يرى حقائق الحياة والأشياء ، وكذلك علاقاته بالآخرين وعلاقات الآخرين به . هي لحظة حرجة حقاً وذات أهمية اجتماعية كبرى . . ذلك أنها لحظة تقرير مصير على المستويين : الفردى والاجتماعى . تقرير مصيرك كفرد هو في ذات اللحظة تقرير لمصير الجماعة داخل الوطن ، كما أن تقرير مصير الوطن هو بلاشك تقرير لمصيرك كفرد . وهذا المصير المزدوج يتوقف تقريره في المقام الأول على مدى ماوقع إليه الفرد - فيما بينه وبين ذاته - من تقرير لمصير نفسه أولاً مرتبطاً في ذلك بالمصير العام بل من خلاله . غير أن الفرد قد ينفصل عن الجماعة انفصالاً وجدانياً شاسعاً حتى ليتصور ، شيئاً فشيئاً ، أن تقرير مصيره يعنى هذا الابتعاد تماماً عن العالم الخارجى له والانسلاخ من كل ما يربط مصيره بمصير الآخرين . ولعل العامل المباشر خلف مثل هذه الحالة يكون بتدخل نزعة الملكية الفردية المتأصلة في بعض النفوس ، والتي تبتث فيهم روح الحرص والاحتضان والتكتم على قيمة مادية ما - ولو تافهة - منحتها إياهم الحياة أو قل ابتزها الواحد منهم يشق النفس من الحياة . إن نزعة الملكية الفردية ما هي إلا رغبة جامحة في تحصين الذات ، والاطمئنان على سير الحياة على مدى عمر الواحد منهم في سلام ، حتى يعد موته . الأمر الذى يجعل من في مثل هذا الموقف يغلغول الأبواب بينهم وبين أى خطر وإن كانوا يعرفون سلفاً أن أبوابهم هذه غير مستطيلة أن تدرأ عنهم الخطر . . غير أنها رغبة الناس في الشعور بالأمان . وتكون النتيجة بطبيعة الحال أن انفصالهم عن هذا المجموع لا يحميهم بل يدمرهم مقتحماً عليهم حصونهم . . فما دام الخطر جاثماً بالباب ، فلا بد - إن لم تنهض لتحمى نفسك على الأقل - أن ينقض عليك في الحال . وهنا سرعان ما يدرك الفرد المفترد أنه في مثل هذه اللحظة الحرجة لابد أن تعتمد فيه الروح الفردية تماماً وأنه كان « يجب » عليه أن يفتح الباب على نفسه ، لا لئى يفتححه الخطر ، وإنما ليخرج من داخل نفسه ، من داخل فرديته ، من داخل ملكيته الفردية التى تتحول عادة إلى ملكية الأفراد أنفسهم لأنفسهم ، بمعنى أن تصبح ملكيتى الفردية هي ملكيتى لنفسى وحسب ، أنا

ثروة نفسى التى أحرص عليها وأتكمم مكاسيها ونحوها وأحتفظها وأدرا عنها الخطر بتحاشي له - مع أننى لو فعلت العكس فلاشك سأجد فى المجموع شحنة معنوية جبارة سرعان ما يتصلب بى سلكها وأذوب فى المجموع .

والحاج نصار لم يفتن إلى هذه الحقيقة إلا بعد أن جابه الموت وجهاً لوجه . ومع ذلك ظل إلى آخر لحظة من انقضاء الموت عليه ، غير مقتنع بأن الخطر يمكن أن يهاجمه هكذا من الباب للطاق - فقانون الملكية الفردية الذى هو بالتالى قانون الخوف عليها ، يصور له أن انتقاء العلوان حكمة تبقى على الثروة ، والخوف من ضياع الثروة خوف من ملاقات العدو ، فبالك بالسعى إليه . ولقد كان يستغرب غاية الاستغرب كيف أن هذا الجندى الذى وقف يسلب روحه ، يفعل هكذا ويثر هذه الثروة مع أن أحداً لم يتحرش به ! وبرغم ذلك يتدمج فى الصلاة كأنه يحتذى بها أو يسعى إلى الالتقاء بالسماء هرباً من شرور الأرض ومن ملاقاته لنفسه - منتهى الطمأنينة واللامبالاة . ولكن كان مريراً ومثيراً للإشفاق والسخرية أن يرتبط الركوع لله فى تلك اللحظة بالركوع للموت فى آنٍ معاً . والحق أن الحاج « نصار » بتأديه فى حماية نفسه إنما كان فى حقيقة الأمر يفسح الطريق للموت كى يحمى إليه فى عقر نفسه . كان كما قدمنا ، يحمى نفسه بطريق عكسى ، ليس بالتقدم إلى الأمام بل بالتوارى إلى الخلف ، إلى داخل النفس أكثر وأكثر ، ثم إغلاق الباب عليها . وباب الحاج نصار - وهو فى الأصل نجار - باب مغلخ كما درجت العادة . . فهو يقفل ولكنه لا يغلخ . وبرغم أنه كان يعرف ذلك سلفاً فإنه لما تذكره فى اللحظة الحرجة غافل نفسه وتعمد نسيانه ، وهو بهذا يقفل الباب على نفسه ، وفى ذات الوقت يتركه مفتوحاً إلى نفسه ، إلى مصيره المحتوم . ولم يكن يدرى هذا بالطبع . إنما كان كل ما يدريه لحظتها أنه استراح ، ظناً منه أنه حجب ثروته عن الخطر . وثروته الحقيقية ليست ورشة النجارة التى كونها بمرق الجبين وتجمع غصص الجوع ، والتى ينبوع عنه الآن فى حمل أعبائها ابنه « مسعد » الطيب ، الفطرى النفس الذى تعود أن يذلل فقط وأن يعيش حياته باذلاً . . أقول إن ثروته الحقيقية هى ابنه « مسعد » الطالب بكلية الهندسة ، التى ينمىها الآن ويصرف عليها فى المدارس ويبدل فى سييلها عرق جبينه وجبين ابنه « مسعد » كما تصبح عما قريب شيئاً كبيراً يهتمون فى ظلها . « مسعد » يدير الورشة ، والورشة تصرف على الدار وعلى « مسعد » يعنى أنه مسعد « وسعد » هما طرفى الدقة التى تسير سفينة الحياة بالحاج نصار وعائلته نحو مستقبل ، لا نقول مزدهراً بل نحو طموحه الطمأنينة ، فقط الطمأنينة . هذه هى

كل ثروة الحاج نصار الذي آتب إليها شقاؤه طوال الأعوام الماضية ، والتي يأمل أن تكون سداً له » و « للعائلة » . فكيف إذن يعرضها للخطر أو حتى يتركها يفارقان بصره طلالا المعركة دائرة في قلب المدينة . صحيح أن هناك ناساً مثلهم يموتون ، وآخرين مهتدين بالموت في كل لحظة ومن بينهم نصار وعائلته ، ولكن ماذنب الحاج نصار حتى يضحي بثروته في سبيل « غيره » ؟ ١ . أما « غيره » هؤلاء فلهم رب يحميمهم ويشفق بحالمهم . وأما هو فعليه أن يحمي ثروته الخاصة ، يحمي فرديته : ملكية نفسه لنفسه مع أن ابنه سعداً في لحظة تقمصه للروح البطولية الزائفة يحاول أن يقتنه - ويقنع نفسه في ذات الوقت - أن الآخرين ليسوا غريباء عنهم ، بل إنهم كعائلة منفردة لقيمة لهم بدون هؤلاء الآخرين ، إذ الآخرون هم الذين أعطوه الفرصة للوجود ، كما أن وجوده قائم على وجودهم ، كما أنه لولا وجودهم لما أكل ولما شرب ولما وجد من يعلمه الصنعة وهو صغير ثم يتعاون معه وهو كبير ثم يتعامل معه حين افتتح الورشة ، فضلاً عن أن أولئك الآخرين يعلمون ابنه في المدارس وبوظفونه ليتولى هو الآخر تعليم أبنائهم وهكذا . . . غير أن الحاج « نصار » برغم ذلك لا يريد الاقتناع بمنطق البذل في سبيل الآخرين . إنه مع الآخرين طالما أن هناك أخذاً وعطاءً . أما أن يرمي ثروته التي أشقته ، وهكذا ببساطة ، فهذا مالا تستطيع قوة في الوجود في أن تقنعه به . ولذلك كان لابد أن يندع نفسه ويدعى نسيان مسألة قفل الباب التالف ، في سبيل شعور بالاطمئنان حتى ولو كان كاذباً . لقد كان تصرفه هذا متمشياً ومتنطقاً بتكوينه الفردي البحت . . . وعلى الأخص حينما سحب ابنه ووضع كلا منها في حجرته وأغلق عليها بالفتاح وأمسك بكل مفتاح في يد معلنا انتصاره على الخطر فardاً ذراعيه كأنه يتحدى أو كأنه يحمي .

وهو لا يكتفي بالشعور الكاذب بأن ملكيته الآن بين يديه ، وأن لاخوف عليها . بل تبلغ به حقارة النفس ونخبها درجة أن يتشفي في « سامح » صديق سعد الذي استشهد في القتال ، ثم يشكر الله على أنه لم ينكب في ابنه سعد مثلاً نكب والد سامح في ابنه . إن الإحساس بالملكية الفردية هنا يبلغ أوجه ، إذ يصل بالفرد إلى أقصى حدود الانزوال والانسلاخ عن المجتمع ، ويصبح الإيمان بالنفس أقوى من الإيمان بالوطن . . . تلك هي مأساة الحاج نصار الحقيقية .

• • •

إذا نظرنا إلى « سعد » من الوجه الآخر وجدناه امرأة نفس أبيه المذبذبة بين الخوف والشجاعة ،

الخوف الدفين من أن تقع الواقعة وينقض عليهم الخطر ، والشجاعة التي يخلقها استفحال الجبن في نفسه . وسعد جبان إلى درجة حقيرة ؟ يتذرع بالشجاعة ويتلمسها ، لا لشيء إلا لكي يقنع نفسه بأنه ليس جبائاً ، وبأنه رجل . وقد يبدو للبعض أن المؤلف يزواج بين القضية العامة والقضية الخاصة في حياة البطل ، أى بطل - بمعنى أن البطل هو إنسان قبل كل شيء وأنه لكي ينطلق إلى الفعل البطولي العام لابد أن يحقق - أولاً - ذاته كإنسان في حدود عالمه الخاص ، وأن المؤلف - قياساً على ذلك - يقدم لنا بطلا يصارع المتناقضات المحيطة به لكي ينجح في تحقيق ذاته كإنسان أو كرجل شجاع داخل عالمه الخاص ، أى عائلته . وعلى ذلك يكون بطله قد فشل في تحقيق فعله البطولي أو انطلاسته نحو العالم العام نتيجة لفشله في حدود عالمه الخاص بحكم أن عائلته لم تتواءم مع العالم العام ، أى وطنه . وإذا نحن سلمنا بوجود هذا المفهوم في المسرحية لوجدنا أن المؤلف كذلك قدمه إلينا من خلال النظرة الفردية . وبطلنا يقول لأبيه : « بس أنا شايف أن مصر عندك هي عيلتنا بس ، عندي أنا عيلتنا الحقيقية هي مصر ، وعيلتنا دي في خطر فلازم ندافع عنها » ، ولكنه يصطلم بمنطق أبيه الذي يصصر على أن مصر هي عائلته فقط ، وأن أى شيء خارج هذه الدار لا يعنيه في شيء ، وتبعاً لذلك لاداعي للمهاجمة الإنجليزية مادام أحد منهم لم يهاجمهم في عقر دارهم . من هذه النظرة الفردية للوطن ندرك كيف أن سعداً لم ولن يحقق فكرة البطولة على المستوى العام ، ولا حتى على المستوى الخاص مالم يتواءم العالم الخاص مع العالم العام « ولكي يتواءم هذا مع ذلك لابد أن تتغير نظرة الحاج نصار إلى الوطن والعائلة ، بوجه عام . ولكي تتغير نظرة الحاج نصار لابد أن تتغير فكره من أوله . وأغلب اليقين أن شخصية الحاج نصار إن هي إلا نموذج اختاره المؤلف ليعبر من خلاله - في المقام الأول - عن فكرة استبداد الملكية الفردية بالنفس البشرية . ثم مايتبع عن هذا الاستبداد من وجود حاجز يفرضه شهوة الملكية الفردية بين الروح الوطنية وبين وجدان الفرد .

على أن شخصية سعد ليس فيها من مقومات البطل ، كما أنه ليس مرسوماً بدقة تعرض لنا ماهيته . إننا فقط نسمعه ، يتحدث كثيراً ويجمع كثيراً بما يعلن عن حاية الوطن المتأجج ورغبته الدائمة في البذل والتضحية والفداء . وقد يكون المؤلف قصد ذلك عمداً لكي يبين لنا أنه شاب جمعاً لا أكثر ، وأنه - ككل شبان هذه الأيام - كل همه أن يسبب شره ويعاكس بنت الجيران ، وأن أزمته الكبرى إنما تكمن فيما يردده من عبارات رنانة ينفطى بها



نفسه أولاً ، ويكون قد اقتنع أن الباب الذى كان مغلقاً عليه باب خرب وبإمكان نسمة هواء رقيقة أن تفتح ، وأن القفل الحقيقى الذى كان يغلّق الباب هو نفسه ، ذاته ، خوفه المتأصل داخله ، وإن الطريق بينه وبين نفسه لم يكن ليسد باب أو حاجز أو حتى سدود - خاصة أنه كان مسلحاً تسليحاً كاملاً بما يتيح له التغلب على كل عوائق تمنعه من الوصول إلى نفسه ، ونفسه هى اللحظة الحرجة ، وعلى التحديد لحظة أن واجه أبوه للوث فى صالة البيت ، أى أنه لو عثر على نفسه لجابه فى التو تلك اللحظة ، وبمجاوبته لما يكشف نفسه فيها ، وفى غارها يتحسس قيمته البطولية وحتى ولو يموت . . وربما تغيرت اللحظة فى نظره فلم تعد حرجة . على أنها لحظة حرجة لأنه يخشاه بالفعل ويتيب ملاقاتها ، فهى مفتاح شخصيته الجبانية . والشخصية الجبانية ليس من السهل نعوّدها من التقيض إلى التقيض ، حتى موت أقرب الناس إليها ليس كافياً ، بل ليس بضرورى لأن تتحول الشخصية إلى التقيض هكذا فجأة .

ولقد أغلق الجبن على شخصية سعد باباً وهمياً وجعله يتعامى عن مقتل أبيه الذى يتم على مقربة منه . كذلك لم يحاول - برغم انتهاء اللحظة - فتح الباب على نفسه بل فضحه شقيقته الصغرى ، فضحه على حطام اللحظة الحرجة . وفوق حطام هذه اللحظة وقف سعد ، لا ليواجه نفسه حقيقة وإنما ليمن فى المروء منها ، بالتمادى فى المستهترا تارة وبالاكتفاء فى الجسعة والطنطنة بالألفاظ البطولية تارة أخرى . الأمر الذى أفتننا بأن الباب الآخر لا يزال مغلقاً على ذاته ، وأنه الآن لا يزال سجين ذاته ، فرديته . . حتى أنه فى هذه اللحظة يتحدث فى « الملكية » مع أخيه مسعد ، حيث تولدت فى نفسه - تبعاً لشعوره بالفردية المسيطرة عليه - الرغبة المقنعة فى الملكية الفردية . وهى نتيجة ليست غريبة بالطبع ، بل هى متمنطقة مع عقده الأساسية ، ذلك أن الطريق إلى اكتشاف نفسه قد اشتركت فى بذر الشوك فيه عوامل « فردية » بحتة ، فلو أن شعوره كان شعوراً اجتماعياً حقاً لما أغلق على نفسه الباب بينه وبين اللحظة الحرجة ، ولم لا نقول إنها لحظة لم تكن بالنسبة إليه حرجة وذلك لعدم ارتباطه بشعور جماعى صادق ؟ . ثم إنه لو اقتحم اللحظة الحرجة قبل أن تكون حرجة لاكتشف نفسه فى الآخرين ، فى الجماعة . ولكن مسعداً ، حتى وهو يقتل الضابط الإنجليزى كان فردياً بحتاً ، كان يقتله بشعور فردى ، كان « يستقم » منه ، فقط يستقم ، لأن الضابط القاتل - فى تلك اللحظة - لم يكن فى نظره غازياً بلبله معتدياً على حرمة ما يقدر ما كان قاتلاً لأبيه ، فقط قاتلاً لأبيه . وفرق كبير بين أن تقتل بدافع الإيمان بحقيقة عامة تهم الإنسان فى المقام الأول ، وبين

أن نقتل بدافع التآكرآن تتأر لأبيك مثلاً . وأنت - لاسمح الله - قد تكون جباناً بطبعك ، ولكن أن يكون جبنك هذا سبيلاً إلى قتل أبيك فهذا ما يشحنك بطاقة هائلة ضد جبنك ، فإذا ما قُتل أبك فأنت لاشك تأخذ بثأره على أى نحو من الأنحاء . وحيثئذ لا يمكن بأى حال من الأحوال أن نجزم بأنك قد أصبحت بالضرورة بطلاً وأنتك « تحولت » إلى شجاع ، ولربما تكون مبادلتك للقتل بالقتل فى لحظة كهذه ما هى إلا قلة الجبن ، وتكون شجاعتك أنتلر هى شجاعة الجبن - إن صح التعبير .

وعلى ذلك فإن شخصية « سعد » لم تكسب تعاطفنا . فإذا تبينا بعد ذلك أنها - برغم تسطيحها - تنذبذب بين كثير من المتناقضات . . . لعلنا أى سقطة سقطتها هذه الشخصية ، بل لأدركنا أى تجمع أصابها . فهى مثلاً ليست شخصية انطوائية حتى تتعاطف مع أزماتها حين تحاول الخروج من انطوائيتها التى تفرض عليها الجبن . كما أنها ليست شخصية قيادية مفكرة جوهية باللحظة الحرجة بحيث تتعاطف معها أو ضدها . ولا أعتقد أن ثمة تعاطفاً يمكن أن ينشأ بين سعد وبين المشاهدين ، سواء مع أو ضد ، فلقد اتضح جبينه من بداية الخط وكان يتضح على كلماته الرنانة المليئة بالشعارات ، وبذلك بدا حاسه الوطنى واستعداداته وتدريباته ومايصحبها من ضجيج وهتاف على النبرة ، مجرد شقاوة جبان لا أكثر . وكان المعنى الوحيد ، المحدد والواضح ، والذى يمكن أن نضع عليه أيدينا وسط صخب هذه الشخصية الكثير ، هو : الخوف . لذلك لم يكن غريباً أن تظل هذه الشخصية بلا تطور على الإطلاق - ربما لأنها بلا ملامح إنسانية عامة تحكمها فى إطار ما . الشيء الوحيد الذى نشهد بأنه تطور بالفعل هو الخوف نفسه ، حيث وصل إلى ذروته بوصول الحالة إلى اللحظة الحرجة . وهنا نفاجأ بأن شخصية سعد هذه توقعنا فى بلبلة جديدة . فبطل كهذا ، بوصول اللحظة الحرجة إليه نراه فى لحظة انبهار لا أعتقد أنها يمكن أن تنقلب على الوجه الآخر هذا الانقلاب الميكانيكى المتقن لتكون فى التؤذرة الشجاعة . . وتشيعها الزغاريد إلى الميدان . وكما نود لو أعطانا المؤلف سبباً مادياً واحداً يبرر هذا الجبن للتأصل فيه . وكان من الممكن أن نلاحظ شيئاً كهذا من خلال سلوكه وأفعاله ، غير أن البطل الذى أمامنا ليس له سلوك ولا أفعال . إنه كلمات صاخبة ، مجرد طنين لمعدن زائف . ويأخذنا لو كانت هذه الشخصية شخصية بمعنى الكلمة وفى هذا الموقف الدرامى الطيب . . إذن كسب المسرح المصرى عموداً هاماً بلا جدال ، ستقوم عليه تراجيديا مصرية فى المستقبل . إن هذا الموقف كان يحتاج إلى شخصية ذات ثقل فكرى



وموضوعي وإنساني ، بحيث يكون احتكاكها بالحدث وصراعها مع المتناقضات ومرورها بال لحظة المسرحية . . كاحتكاك الحجر بالحجر يولد شراراً مضيقاً .

\* \* \*

وشخصية « مسعد » هي القوة العاملة في حياة الأسرة . فالحاج نصار سلم له زمام الورشة وأصبح معلماً لا يمد يده في شغل ، وأصبح مسعد يقوم بكل شيء في سبيل أن تحيا الأسرة وأن يتعلم أخوه سعد في كلية الهندسة . وهو كشخصية تنتمي إلى عائلة الفرافير قبل انتمائها إلى عائلة الحاج نصار ، نراه كمادة أفراد عائلته يعمل في صمت ودون جعجة ، ويعامل الأمور بسخريه واستهانة ، ويسوق « العبط على الهبالة » أحياناً بذكاء جاد . ومع ذلك فهو نقي يتمتع بصفاء إنساني نادر يقبل به على العمل ، ولذلك فهو مرتبط كل الارتباط بالعائلة الكبرى - الوطن - ما يكاد يسمع أن هناك عدواً دنست قدمه أرض الوطن حتى يتدفع ليزود عنها - بقدر ما لديه من إمكانية - ثم يعود إلى البيت مجروحاً والهدوء يتمشى في كيانه كأنه لم يكن منذ لحظة في معمة قتال . ولعل السبب في ذلك أنه ليس واقعاً تحت سيطرة رغبة معينة في ملكية ما . إنه لا يحلم بالامتلاك . إنه يعمل فقط ويتفاني في عمله هكذا بالغريزة ، وكل همه أن يحيا ويحيا من يعيشون حوله فيمنحونه السعادة والإحساس بالأهمية ، ولذا فإن ارتباطه بالجو العام الخارج عن حدود الجو الخاص أكثر صدقاً وإيماناً ونظافة من أخيه سعد الذي يحلم - ولو على أضعف المستويات - بامتلاك نفسه على الأقل في المستقبل القريب . إن شخصية « مسعد » الضاحكة الساخرة ، المخلصة للعمل والمتفانية فيه ، الضاربة عرض الحائط بكل متاع الدنيا الكاذب ، الطاهرة طهر طفولة النفس الإنسانية المؤمنة إيماناً مطلقاً لآتري إلى مناقشة بوحدة الوجدان الوطني في بلده . . هي في الحقيقة تعبير عن روح شخصية ابن البلد الحقيقي الذي يبذل ويضحي ليصنع المستقبل المضيء لبعض أفراد عائلته ، في حين لا يأخذ من مثل هذا النموذج من المثقفين سوى جمجمته وترديده للشعارات والخطب الحاسية الجوفاء . وليس هذا فحسب بل إننا نفاجأ بسعد في لحظة تعرت فيها نفسه بعد اكتشافه مقتل أبيه يكشف عن أنيابه وتستيقظ فيه روحه الفردية بأجلى معانيها وأحقر غاياتها ، إذ ينوه لمسعد بأنه - مسعد - لاشك فرح بمقتل أبيه « افرح يا عم بقيت ريس العيلة . . افرح » ، والغريب أن هذا الصدام دار بينهما لأن « مسعد » بقطرته السليمة تصدى له حيناً هم بالخروج للملاقاة العدو ، تصدى له وهو مشفق عليه من جمجمته ومن جبهته ، فهو يدرك تماماً أن أخاه سعداً لن « يفعل » شيئاً بالرة

سوى أنه قد يسوقه جنبه هذا إلى حظه ، فتكون الحسارة قاذبة ومزدوجة ، ومادام خروجه في تلك اللحظة لن يؤتى بكسب جماعى أو حتى فردى ، إذن فليبق في الدار يصد عنها هجمات العدو بالاشتراك معه ، وربما يمر الحال بسلام فلا ترزأ العائلة في قتيدين خطيرين . لم يكن تصدى مسعد لأخيه يمثل تصدى الحاج نصار له ، فتمه فرق كبير بين العلاقة التي بين الحاج نصار وابنه سعد وبينها في ارتباط مسعد بأخيه . إن الحاج « نصار » كان يمنع ابنه من الخروج بإحساس الحرقى المكافح « الشقيان » الذى يتنفض مذعوراً ليحمى ثروته قبل أن تتبعثر في الأرض وتندوسها الأقدام ، فبعد هذا كما قدمنا هو « مشروع » حياة قادمة حافلة بالراحة والاسترخاء والزهر بنتاج المشروع ، صرف الحاج عليها كل مدخراته ومكاسبه ، مثله مثل ساق الماء للأرض يشغل ذهنه « الحصاد » . أما مسعد فإنه يمنع بإحساس إنسانى محض ، إحساس هو نوع من الدفاع كالدلى جرح من أجله خارج الدار . صحيح إن سعداً أماته وخدش كرامته . ولكن مها يكن من أمر فإن سعداً هذا ليس إلا كتلة من دم مسعد وعرقه ، وعليه ألا يتركها تسيل هباء بما لا يعود بالخير . إن علاقة مسعد بأخيه سعد علاقة إنسانية بحته لا يشوبها ظل من ترعة فردية أو رغبة في امتلاك مادية .

ولنعد الآن إلى ما قلنا من أن التركة الفردية التى تنضح بها موقف سعد من أخيه مسعد ، لم تقابل بغير الإشفاق المزوج بالتأسى من جانب مسعد . فهو لم يكن يتصور أن أخاه مسعداً يمكن أن يصدمه هذه الصدمة . ومع ذلك لا يتوانى عن محاولته منعه من إلقاء نفسه في الخطر بحرق وجهالة . وحين تصطلم التركة الفردية البحتة في أعماق سعد ، بالترعة الجماعية المخضبة في أعماق مسعد ، يتضح لنا على الفور مدى للأساة التى وصلت إليها العلاقات الإنسانية في عائلة الحاج نصار . ويتضح لنا كذلك مدى ارتباط كل من الشخصيتين بالعائلة الكبرى . فسعد لم يحب أباه فقط بل « أنا أبويا مات النهاردة قصاد عيني ميت مرة - الناس يعموت لها أب واحد وأنا مات لى النهاردة ميت أب . . كلهم ماتوا قدام عيني . . كلهم اللبس ده . . والوش الأمر ده والدم الأحمر ده . . وأنا مات لى النهاردة ميت أب » . أما سعد فهو ليس مرتبطاً بهذا الارتباط الجماعى ، إنما للمساءلة في نظره : « أنا مات لى النهاردة أب واحد . . إنما قد كل الأبيات . . داويوا أنا - لاحظوا الأناية هنا - ده . . داويو عندى الدنيا كلها . . أوعى نجيب سيرته على طرف لسانك » ، وهذا طبعاً استمرار للصعجة وليس فيه من الصدق ذرة واحدة . إنما الصدق الحقيقى هو صدق مسعد في الارتباط بأبيه ، إذ هو يرى أباه من

خلال الجماعة ويرى الجماعة من خلال أبيه ، و عاصر ارتباط كل منها بالآخر وعاشه معايشة دقيقة ، ولذا ففى تقديره أوإن شئنا قلنا فلسفته أن هذه هى العلاقة الحقيقية التى تربط الإنسان حتى بأبيه ، ومنها ينبع الارتباط الوثيق وينشأ الحب ، وإلا فـ : « أنت كنت تعرفه متين عشان تحبه . . حيا الله كنت بيتجى كل أجازة زى الضيف وتغشى . . أنا عشت معاه وعاشرته . . أنا شفته لما كان يشغل بمطولون مقطع . . وشفته لما لبس الحرير وقعدنى على المكتب . . شفته وهو بيتخاطق ، وهو يتوضأ وهو بيكذب ويزود عيني عينك فى الأسعار . . عشت معاه وياما ضربنى وقبحت فيه وجرى ورايا وحلفنى بالعدة ، ودا كله خلاى أحبه أكثر . . على الطلاق حبيته أكثر . . مش لأنه ولى ولا صاحب كرامات ولا حاج ، لأنه أبويا اللى شفته وشفته ضعيف وشفته مزنوق وشفته جبار . . اسكت ماتخلينش أنكلم . . دا مش وقت الكلام . . اسكت . » بهذا المنطق البسيط الواضح ، الذكى ، يوضح مدى القوة التى تفصل بين سعد وبين أبيه ، وكأننا به يود - لولا ذكائه القطرى - لو يعلن فى صراحة تامة أن ثمة علاقة إنسانية صادقة مائة فى المائة لم تكن قائمة بين سعد وبين أبيه . والحق أننا لو تعمنا فى منطق مسعد هذا لتبين لنا صدقه فى حادثة الباب مثلا . غير أننا نحس أن تفاصيل هذا الموقف الأخير تدعم ذلك للمنطق وتؤكد ، وتدل على انهيار الكيان النفسى لشخصية سعد وكيف أنها تحطت من كل العلاقات العاطفية والإنسانية . هاهو ذا بين أخاه مسعد وبينه مسعد : « عيب ياسعد أنا أخوك الكبير » فبعد سعد بمنتهى الوقاحة والصراحة : « اخرس بلا أخويا بلا عمى . . أنا بعد أبويا ماليش لا أخ ولا أم ولا خال . . أنا لى أعداء ويس » ، ولكن مسعد يفحمه بالحقيقة التى لا تقبل الجدل : « اللى مايعرفش قيمة أخوه . . مايعرفش قيمة أبوه » . والحق أن هذه الـ « قيمة » لم يكن سعد يلدرىها حتى الإدراك . إنما يلدرىها مسعده وحده ، وبالعاطفة وحدها يقبل أن يحبل من نفسه فرغوراً ومن أخيه سيداً . وأخوه « مسعد » يعتبر سيداً عليه لأنه - مسعد - يعرف قيمة أبيه وبالتالي فهو يعرف قيمة أخيه . . وهى القيمة العاطفية الخالصة .

فهذه القيمة العاطفية يعيش مسعد حياته صابراً دون أن يتألم أو يتذمر ، تماماً كما يعيش أفراد أسرته - أسرة القرافير - حياتهم يعملون فقط بل يتحولون إلى طاقة عمل وإنتاج جبارة ، والتمن هو أن يظلوا أحياء فقط . وأسرة القرافير التى تعرفنا عليها فى أدب يوسف إدريس عموماً تتميز بميلها الحقيقى الغامض إلى الثورة وإن كانت تحق هذا الليل أو قل إنها تغلفه فى ثرى

« حوادث » و « فصولات » ، ونكت محشوة بالسخرية من كل شيء يتحكم في حياتهم ويسيرها . وتتميز كذلك - إلى جانب مرحها ونخلة روحها غير العادية - بعدم التخاذل أو الاسترخاء ، وبالاتفاق إلى العمل ومواصلته برغم عجز العمل في كثير من الأحيان عن سد حاجاتهم ، وكأنهم بذلك يسخرون من حفظهم الأغبر ومن قدرهم ويغريجون له ألسنتهم . على أن الحياة كثيراً ما كانت تضيق عليهم الحناق بكثيرة مطالبا التي يستحيل دونها التنفيذ . . فيزفرون هذا الضيق « في الليل » - ضمن قصص أرخص ليالٍ - في شكل سامر يديرونه ويقومون فيه بمسرحة وفلسفة ومسخرة حياتهم بكل صراحة ووقاحة وانطلاق . وقد صعد إلى مسرح الكلام أبليغ من فيهم وأقدرهم لساناً وموهبة وذكاء في تناول حياتهم ومشاكلها ، وفي تناولهم هم كذلك بالسليخ ، ولتكن هذه الشخصية مثلاً هي شخصية « عوف » الذي يملأ القعدة ضحكاً ومرحاً ومرارة ، ولكن بنصف قلب ، أما النصف الآخر فقد كان مشغولاً في ثمن كيلة الذرة التي تطالبه بها زوجته .

وإذا كانت الفرفورية موزعة بين أغلب أبطال يوسف إدريس ولكن بنسب متفاوتة ومختلفة في جوهرها ، فإن « مفهومها » مع ذلك لم يكن قد تكون بعد في ذهن المؤلف . أما وقد تكون وأصبح ذا فلسفة واتجاه وتكونت له « نظرية » ، فإن المؤلف تبعاً لذلك يتخذ منه نقطة انطلاق جديدة إلى افتتاح أرض فنية خصبة يمكنه عن طريقها اكتشاف ، « ملامح شخصية المسرح المصري الأصيل » . وبالفعل يضع المؤلف يده على « الشخصية » المصرية الصميمية : شخصية الفرفور ، روح الشعب وضميره وعقله المتوهج ولسانه الحاد كسوط العذاب الأليم الذي لف ظهره وطوقه وقيده وشمله على مر السنين الخوالي .

ويظهر هذه الشخصية تبدأ ثورة الفرافير . ونجى ثورتها هذه المرة شاملة كاملة مدمرة لكل الخرافات التي تحكم وجدانهم ، وهي ليست ثورة دامية ضد أحد ما أو قوة معينة ، ولكنها ببساطة ضد كل الأسياد وكل القوانين التي جعلت الواحد منهم فرفوراً ومن الآخرين أسياداً . كما أنها ليست ثورة من أجل قضية الملكية الفردية أو من أجل مكسب مادي على أي صورة من الصور ولكنها ببساطة أيضاً من أجل « امتلاك » أنفسهم - فالفرفور الذي ينوب عنهم الآن فرفور مثقف وغير عادي وذو قدرة خارقة وذكاء نادر ، إنه عملاق يقف على أكتاف التاريخ ، تاريخهم الحافل بالأسرار والمغازي والألام والعبودية ، كما أنه شرب عرق ودموع

أشقاؤه وأجداده . وبهذه القدرة المرقلية يقف أمام عنصر السيادة يتحدث أنه يقنعه بسيادة السادة وفرزة الغرافير .

والثورة ليست ثورة مدججة بالأسلحة النووية والهيدروجينية ويتزعمها زعيم . كما أنها قد لا تكون ثورة مادية يقوم بها أشخاص معينون أو يقف خلفها رجال من أى نوع . الحق أنها ثورة فكر فرغورى محض توهج في ليل يوم طاش فيه الصواب من فرط سخونة الجو . . نفس ثورة الغرافير القديمة غبأة في زى ( تنكيت وتريقة ) وسلخ ظهور وسخرية مريرة ، غير أنها في هذه المرة واعية بكل شئ مقدرة لكل الأمور قادرة على الإحكام واثقة من نفسها ، أوتيت من قوة الحق والمنطق طاقة جبارة تجعلها تقفز في الهواء متمردة متحدية كأنها تريد أن ( تبظظ ) عيون الكون ، وتشقلبه بهلوانية عجيبة كأنها تخرج له لسانها في ذات الوقت . مع أن الواقع لا يعدو أن يكون سامرا كالذى كان منصوباً في القرية « في الليل » حول عوف . والحكاية أن في طبعنا ميلاً طبعياً إلى التمسرح ، بمعنى حب التجمع وشد أنفاس الحكايات والموضوعات والقضايا ، وتطارد الآراء حول شئ ما . . مشاركة وفرجة في آن واحد معاً . وهى حالة تذكرك بفكرة الأتمة في المسرح الإغريقى ، فلكانى بالشخص في قعدة ما في مكان ما لدينا ، يدخل في مسوح شخصية أخرى غير شخصيته الحقيقية هى شخصية « المؤدى » لشئ ما يتمل في داخله وأغلب اليقين أنه يتمل كذلك في داخل الموجودين ، والذى يحس أن هناك من « يتفرجون » عليه بانتباه وتركيز إذ مما لاشك فيه أن أغلبهم سيكونونه بعد لحظة . . ثم عودة نفس الشخص إلى وضعه كمتفرج . . ثم إنه كمتفرج لا يعتبر متفرجاً عادياً ولكنه متفرج إيحائى ، بمعنى أنه يتدخل في سير ما يحدث ويعطى فيه رأياً ، بل بتعبير أدق هو جزء لا يتجزأ من هذه الحلقة ، متفرجاً ومشاركاً . . تلك هى حالة « التمسرح » التى تصيب الواحد منا في مثل هذه اللحظات . وهى فكرة تنتمى إلينا بالفعل ، كما أنها تابعة من ريفنا الأصيل الخصب . وربما كان معنى « التجمع » في ريفنا ذا بعد ورنين ، وغيره في المدينة . فإذا كانت تجمعات المدينة نادرة بندرة العلاقات الطيبة ، فهى من ثم متفسخة ، بين الإنسان وأخيه حواجز صماء حتى في لحظات التجمع على مختلف صورها ، فإنها في القرية متكررة بحكم قوة العلاقات فيها وبالتالي فهى متكثلة ، والفرد الواحد يحس لأول وهلة بما يتمل في كيان الآخرين لما بالك بهم في لحظات تجمعهم ، ولاشك أنك تراهم في « تمسرح » تمتع لأن الواحد منهم في هذه اللحظة صادق مع نفسه ومع الآخرين ، وتلمح بياض أعماقه حتى وهو

يروى نكتة موجهة بمعنى ما من المعاني إلى أحد الجالسين ، ثم وهو يقتصر شخصياتها وينقل إليك إحساسهم قلاماً صادقاً يجعل الموجودين يتفجرون ضاحكين ، خاصة إذا ما اتكأ على نبرة خاصة توحى بقشة معينة ، ولأسيا حيناً يكون ذاك الراوى قد ابتلع من ذهنه شخصية تقوم عليها النكتة وحملها هو ملاح شخصية الشخص الموجود بينهم والذي يهاجمها بها .

ولعل المؤلف كان يدرك هذا الفرق بين القرية والمدينة ، نراه يتوجه إلى الموجودين بالشكر والتحية ، ثم يلاحظ عليهم تباعدهم ، وكيف أن كثف الواحد منهم في كثف الثاني ويرغم ذلك بينها ألف كيلو . ثم يناشدهم أن يتقاربوا وأن يتعارفوا . فهم إذا تقاربوا تعارفوا واتضح أعمقهم بعضهم لبعض ، وإذا تنضج الأعناق يزول الخوف وتتكرر الجئرة ويلتئم عقد الدائرة وتلد الحياة بحماس وصدق وصفاء في حلقة هذا السامر المتصب الليلة .

ومثلاً نجراً الشيخ على فرغور قرية « منية النصر » في قصة « طبلية من السماء » ووقف وسط الجرن يهدد السماء بالكفر ما لم تهبط له الآن من عندها مائدة حافلة بأطياب الطعام ، وكان تهديده بالكفر في حد ذاته منتهى الإيمان بعدالة السماء . كذلك وقف فرغور وسط السامر ، لا يهدد خالفه بالكفر ، وإنما ليتسلح منه ويحاول أن يكون نهى نفسه ، وليعيد النظر في كل القوانين التي تجعله « ملكاً » لغیره من الأسياد . على أن السامر الذي نصب في قرية « منية النصر » يختلف تمام الاختلاف عنه في مسرحيته هذه التي نحن بصدددها . سامر « منية النصر » كان ينشئ اللعنة التي يمكن أن تحمل بالبلدة من جراء كفر الشيخ على ، ولذلك نرى الموجودين من أهل البلدة يحلون له « قضيته » ، وهي لم تكن تتعدى بطنه - إذا وجد الرغبة والزواج انتضت ثورته ، حتى إنه بعد ذلك يستغل خوف البلد من اللعنة لصالح بطنه . أما سامر الليلة في مسرحيته فهو لا ينشئ ثمة لعنة ولا أى شيء من هذا القبيل ، بل إنه يتفاضل ويصبح جزءاً لا يتجزأ من السامر ومن القضية ، لأن السامر هو القضية ، والقضية هي هذا السامر المقام فلولاها ما أقيم ولولا أنه أقيم ماتوقشت .

وتقول « نوقشت » لأنه ليس هناك أحداث ولا أفعال ، إنما هناك حوار حركي كلامي يقبل المسألة على كل وجوهها المختلفة بحثاً عن حل لهذه المعضلة الأزلية . فالمشكلة كما تعرضها لنا المسرحية أن يظل الفرغور فرغوراً والسيد سيداً ، ومعنى هذا أن يظل الفرغور طول عمره ملكاً للآخرين . لذلك فإن عملية البحث عن حل التي يضطرب بها هذا السامر إنما هي في حقيقة أمرها - على نحو من الأنحاء - أية محاولة لاسترداد النفس ، محاولة لتسوية وتعديل القوانين

بحيث ألا أكون ملكاً لك وألا تكون ملكاً لى : فانا إنسان مثلك بالضبط ولا فرق بينى وبينك على الإطلاق . . فها الحكمة فى أن تكون أنت سيداً - أى مالِكاً لكل شيء بما فى ذلك مجهودى أنا ومستقبلى وحرقى ، أو أن تكون فرفوراً - أى مملوكاً لى بمجهودك ومستقبلك وحريتك ؟ ! .

والواقع أن هذا السؤال ليس أهم سؤال ولا أول وآخر سؤال فى هذه القضية . إنما هو واحد من جملة الأسئلة المحمومة التى يعمها فرفور مطالباً لها بأجوبة شافية فلعلمه خلال بحثه عن أجوبة لأسئلته هذه يعثر على حل . والحل كما هو واضح ، أن يوجد على ظهر الأرض نظام ما لا يجعلنى فرفوراً ولا يجعلك سيداً ، بل يجعل كلانا سيد نفسه - أى مالك نفسه المتصرف فيها . . والإنسان منا إذ يمتلك نفسه . . يمتلك حريته .

وتتضاد القوة الميافيزيقية التى فرضت هذا النظام الجائر والتى وضعت كل القوانين ضد فرفور . . تتضاد أمام قوة البحث عن الحقيقة المطلقة بل تحتنى تماماً . لم يعد هناك « مؤلف » يلوح بين الحين والحين ليكم أنفاس فرفور ويميت الأسئلة فى نفسه . وحينئذ يصبح الإنسان فى مواجهة أخيه الإنسان ويصبح الاثنان كلاهما فى مواجهة المشكلة وعليها أن يتصرفا فيها . ومن هنا تبدأ المرحلة من جديد بهدف الوصول إلى حل متبادل بين الاثنين . وخلال هذه الرحلة الشاقة المضنية تتكشف كل الألغاب غير الإنسانية التى خلقها الاستعمار وفرضها الإقطاع وتثبت بها الأسىاد لكى تبقى سيادتهم . ولكن الفرفور يكون قد وصل إلى حالة رفض لأى منطق لا يضع فى اعتباره أن الفرفور إنسان كالسيد سواء بسواء . وعلى هذا يتمرد على أى نظام يلغى حريته وسيادته لنفسه . ويتمرد فرفور تتوقف الحياة فهو أحد قوتين متعادلتين فى الكفاءة ، قوة العمل التى يمثلها ، وقوة الإدارة التى يمثلها السيد ، ولاقيمة لإحدى القوتين بدون الأخرى . وقد يحى السيد كبرياءه فيتمرد هو الآخر إذ يتمرد الفرفور . . وهنا تتوقف الحياة تماماً .

ولكن الحياة لا يمكن أن تتوقف ومن ثم لابد من العثور على حل . وباسم الأطفال الصغار تتدخل أسرة كل من السيد والفرفور لاستئناف العمل من جديد . ولعل نوع العمل الذى يقومون به - والذى هو من ابتداع السيد - مهنة دفن الموتى من البشر ، يرمى إلى أن مبدأ السيادة دائماً هو امتصاص الدماء . ودفن البشر معناه قتلهم فى سبيل مصلحة شخصية . والسيد أنجب أولاداً كثيرين اشتغلوا كلهم بدفن البشر فجمعوا من وراء ذلك ثروة طائلة .

وهؤلاء الأبناء يذمون من الإسكندر وتحتمس حتى نابليون وموسوليني وهتلر - أى أن السيد هو الأصل أو الجذر لكل قواد الحرب الذى يهبطون على البلاد الآمنة ليسفكوا دماءها ويمتصوا خيراتها . ولما يبدأ الفرغور والسيد العمل من جديد يكون دستورهما التصالح الطبقي وسيادة كل منهما لنفسه . على أنه بينما يعمل فرغور بإخلاص وجدّ في حفر القبور ، نرى السيد لا يعمل بنفس خالصة بل يعمل على مضايقة فرغور . ورغم ذلك يستمر فرغور في العمل إلى أن يجيئها ميت يطلب قبراً له ويطلب كذلك أحدهما فقط ليفاهم معه في البيع والشراء . ولكنها يتقدمان إليه معاً بهدف التفاهم . فتكون النتيجة أن يثبت لما لبت فشل هذا النظام الذى تنقصه السلطة . ويبدأان في اقتراحات جديدة ولكنها يفشلان في الوصول إلى حل يضمن للإنسان حريته - أى ملكيته لنفسه .

\* \* \*

وقد تطور مسرح يوسف إدريس فيما بعد إلى ما يشبه الصراع بين فكرتين متناقضتين هما فكرة سلب الملكية ، وفكرة استرداد هذه للملكية . ولعلها فكرتان مترابطتان متداخلتان . . . فسلب الملكية يعتبر من أحد وجوه استرداداً للملكية ، وكذلك استرداد الملكية يُعتبر سلباً للملكية على الوجه الآخر . وفكرة الملكية عند يوسف إدريس ترتبط بهذا التدفق الحيوى المجنون الذى تضطرم به الحياة في عصرنا . ومانسميه الآن بالتقدم إن هو إلا اندحار للرابطة الإنسانية بين البشر ، خراب للضمائر والذم ، ذبول للوجدانات ، هجر للأرواح عن مهودها وبيوتها . ذلك أنه ليس تقدماً حقيقياً صادقاً ولكنه بريق زائف خادع للبصر ، ليس في خدمة الإنسان بل ضد إنسانيته في حقيقة الأمر . فلقد رسم للإنسان العصرى صورة للجنة على الأرض فيها مالد وطاب من تلاجبات وبتواجهات . . . إلخ هذه المنجزات الحضارية . . ثم تركه يتطاحن ويتصارع بوحشية فظيمة في سبيل تحقيقها ومن أجل الاستمتاع بها والمباراة على أشدها بين البشر ، والاحترام كل الاحترام لمن « يملك » ، ومن يملك يعيش حياته طويلاً وعرضاً . وكل الناس تهوى أن تعيش حياتها كذلك طويلاً وعرضاً ، لكنى يتحقق لهم ذلك لا بد أن يملكوا ، ولا بد أن تكون ملكياتهم قيماً مادية على أى وجه من الوجوه . وفي هذه الحالة سريعاً ماتتحول القيم المعنوية إلى قيم مادية ، وحتى إذا بقيت ثمة قيم معنوية فإنما لكى تستغل استغلالاً مادياً صرفاً - السيادة للمادة . . . وللملكية .

ويصبح قانون الروح تبعاً لذلك قانوناً بالياً لا يضمن ولا يفي من جوع ، ولا يسد فم أطفال



صغار ولا يني بجاحتهم ، ولا يحلنى - كواحد يعيش فى إطار مادى بحت - أمشى مرفوع الرأس  
ممتلى البطن مستريح البال مسدداً كل مطالبى ومطالب أولادى كما أنه لا يتقلى إذا وقعت فى  
ضائقة ، ولا يحسنى إذا قصرت فى واجب ، ولا يرفع من سعرى فى سوق الحياة اليومية وفى  
زحمة الشارع الممتلى بالآلاف أمثالى من الذين تقدر قيمتهم وأسعارهم بقدر ما فى جيوبهم من  
أموال . ليس هذا فحسب بل إن قانون الروح هذا يظل باقياً لا للاستفادة منه روحياً بل  
للارتكاز أو الاتكاء عليه وقت الضرورة . . وهو دائماً ما يكون احتماؤه فيه أو تلذعه به للودود  
عن مصلحة ماهى بالضرورة القصوى مادية . والناس كالتفل ، تعمل ليل نهار وبلا هوادة أو  
مبالاة وفى ذاتية مفرطة كما تجمع القوت لللفد فحسب بل لعمر طويل بعد موتها يعيشه الأبناء  
وأبناء الأبناء . أناثية محضة فى جمع الملكية يحتاج الناس وتلهب ظهورهم وتعميمهم عن كل  
ما هو إنسانى . . وكأنها القيامة قامت فألقت الأب عن بنيه وأمه وذويه . وفى قصة « فوق  
حدود العقل » يعطينا المؤلف ثلاثة أشقاء يتنازعون ميراثاً قدره تسعة قرايط . فى سبيلها يسوق  
الأخ الأكبر أخاه الأصغر إلى مستشفى المجانين بتهمة الجنون ليستولى على نصيبه . وكاد ينجح فى  
لعبته فعلاً لولا أن الأخ الثانى يتدخل وتوضح الحقيقة من خلال صرايحهم . ولكنهم عندما  
يدركون فى النهاية أن شقيقهم الأكبر سيفار ضرراً بالغاً سرعان ما ينسحبون وينسون أمر الملكية  
مضحكين بالميراث . . وتتصر الأخوة على التزعة الفردية وعلى نزعة الملكية .

ولكن يبدو أن هذه النهاية لم تتواءم مع وجهة نظر المؤلف ويبدو كذلك أنه وجدها نهاية  
غير مقنعة وغير متمنطقه مع نزعة الملكية الفردية التى بلغت هذا الأوج . فراه يعيد النظر فيها ،  
فإذ بها تتمخض عن مهزلة أرضية ، وفى هذه المسرحية ينشب الصراع حول الملكية الفردية .  
وخلال ذلك تتعاقب أوجه مختلفة لحقيقة واحدة وهى « نونو » التى ظهرت فى عدة أشكال ،  
والتي ترتبط بكل من الأخوة الثلاثة وتجمع بينهم أيضاً وتكون هذه البؤرة الوحيدة - أهمهم -  
التي تشع منها حقيقة الأخوة الثلاثة ، ثم هى فى نهاية الأمر حقيقة الدكتور نفسه التى نجمته فى  
صورة زوجته حنيفة . إنها حقيقة واحدة ولكنها مختلفة إلى أوجه باختلاف ما يضره كل من  
هؤلاء . هى صورة « بلبرواز » تظهر لهم جميعاً وعلى حدة أحياناً فيحيطها كل منهم بالبرواز  
الذى بين جنبيه . ولعل ذلك البرواز هو الشخص نفسه بكل ما ينفذه وما يعلنه . فشخصية  
« نونو » إذن بظهورها واختفائها إنما تظهر أمانتها من جديد لتعبر - بين صورة وأخرى - عن  
حقيقة هذا أو ذاك بحسب ما تخفيه حقيقته وإن كانت هى فى كل الأحوال . . « نونو » . الأمر

الذى عقد الموقف ويات من الصعب معه التيقن من : أين « نونو » الحقيقية من كل هذه الصور المختلفة . . إن « نونو » الحقيقية لو ظهرت لاتضح الموقف تماماً .

وهم جميعاً - بما فيهم الفورجى صفر - يندمجون فى عملية بحث مجموعة عن « نونو » الحقيقية . ولربما كانت هى أمامهم وهم لا يرونها ، أو قل إنهم رأوها بالفعل . . فلهم لا يرونها الآن ؟ ! الحق أنها لا يمكن أن تظهر لأنهم يطلبونها ، فهى لا توجد بالاستدعاء ولا بالبحث العصى المصوم ولكنها نجىء حيناً تريد هى فقط أن تظهر ، فمن طبيعتها أن تظهر فجأة وفى لحظة ما لعلها اللحظة التى تتزاح عنها الستار داخل هذه الشخصية أو تلك من هؤلاء الذين يضعون أيديهم على جسم المهزلة الأرضية ولا يعرفون ماهى بالضبط حقيقة هذه المهزلة . وهى حيناً تظهر سرعان ما تختفى ، ربما لأن الشخص المتلبس إياها تحركه الرغبة الدفينة فى إخفائها أو لعلها تختفى رغماً عنه . . وقد يتكبرون لها فى بعض الأحيان . ولكن الدكتور حكيم الذى كان منذ لحظات مطلوباً منه تقرير ما إذا كان عمده الثالث مجنوناً حقيقة فيؤشر بترجيله إلى المستشفى أو أنه لا يزال عاقلاً فيقيه فى دنيا العقلاء . نرى موقفه الآن وقد تحول إلى العكس تماماً . فها هو الآن لا يدرك ما إذا كان هو نفسه مجنون أم لا يزال يتسمى إلى دنيا العقلاء ! بل إن إيمانه بالعقل يتزعزع فى هذه اللحظة . فقبل هذه اللحظة أو بمعنى أدق قبل هذا الموقف كان الدليل الوحيد على ثقله هو ما يوجد فى الدنيا المحيطة به من عقلاء ، إذ لولا وجودهم لما حكم بوجود عقل لديه لأنه - كالأخرين - يرى عقله من خلال هؤلاء وأولئك العقلاء أو بالقياس إلى عقولهم . والآن تبدو عقولهم فى نفسه محل شك كبير . أى أن عقله - بالضرورة - هو الآخر بدا لنفسه محل شك كبير . وهنا تحول القضية من قضية جماعية هدفها البحث عن الحقيقة الموضوعية خلف هذه المهزلة ، إلى قضية شخصية تبحث من جانب الدكتور حكيم هدفها البحث عن دليل يؤكد له وجود عقله . ولما كان الدكتور حكيم قد أصبح طرفاً إيجابياً فى هذه المهزلة باعتباره مرجعها النفسى ومحلها والحقق فيها فى نفس الوقت ، لذا فإن قصته الشخصية هذه رغم التصاقها الشديد به تظل مرتبطة بقضية الجماعة ، لأنها نابعة منها ، وتعتبر حيثية لها أهميتها من مجموع الحياتيات التى بناء عليها سيصدر الحكم فى هذه القضية ، هذه المهزلة . ويتمثل هذا الدليل فى العثور على « نونو » الذى هو فى نفس الوقت نفس الدليل الغامض المتوارى عن هؤلاء ، والذى يبحثون عنه ، وإن كانت تفاصيل بحثهم تشير إلى وجهات أخرى إلا أنها وجهات تحق بين طياتها ذلك الدليل .

على أن الحكم في قضيته المهزلة الأرضية لم يصدر وإنما أسدلت ستار المسرحية والمحكمة عاجزة كل العجز عن تحديد المتهم الأصيل لتدينه أو ليثبت براءته على الأقل . وذلك على الرغم من أن « نونو » قد ظهرت في النهاية وكشفت لهم عن نفسها - أزاحت الستار عن نفسها داخل نفوسهم والحق أن الجميع متهمون في إيجاد هذه المهزلة الأرضية ، ولكن أحداً منهم لا يريد الاعتراف ، لابتهمته بل إنه متهم أصلاً ، الكل راح يلقي اللوم والمسئولية على نظام الكون نفسه وسنة الحياة ذاتها .

وشخصية « نونو » على اختلاف صورها التي ظهرت فيها ، تقدم لنا الحقيقة فعلاً . فهي كما قدمنا ، قدمت هي نفسها : « صورة حاجات كثيرة سهلة قوى تلقاها وتلمسها . صورة معاني عايشين طول عمرهم تتكلموا عنها كأنها موجودة ، زى العدالة كأنها ممكنة ، زى العادة كأنها حقيقة ، زى الحق كأنه باين . صورة بكرة اللي بتستونه كأنه تمام غير النهاردة بيعجى بكرة زى النهاردة تقولوا بكرة . صورة أحلام كثيرة بتخلوها واقع وتبتوا عليه الحياة مع أنه مش موجود ولا حتى في الأحلام . صورة الأم أم والحبيبة حبيبة موش مريضة بالحلب . والإخلاص حقيق إخلاص . صورة ابتسامة مية المية طالعة من قلب كله بيتسم . صورة الصديق نرد ييه حتى على الكدابين . صورة انتصار خير على شر . عمر حد شاف بعينه خير حقيق يتصر على شر . صورة أمل كل الأدلة ضده وكل اللي حوالينا ينفيه وشيء غامض زى شيء مالمش أبداً ضمان ماتعرفش إمتى بيحضر وإمتى بيغيب ، مالمكش أى سيطرة عليه ، هو الوحيد اللي يأكد ويقول : أيوه الأمل موجود . صورة فيها كل اللي موش موجود في حياتكم . إنما علشان تعيشوا لازم يكون موجود . عرفت باه أنا مين ؟ » . إنها لاشك تلخيص وافٍ لجوهر الصراع داخل كل إنسان . إنها في قضية المهزلة الأرضية تعتبر عريضة الدعوى وقرار الاتهام ومذكرة الدفاع في آن واحد . غير أن دفاعها نوع غريب من الدفاعات « فهو دفاع مدموغ بالتهمة ، وعذر يطوى في جوائحه الذنب .

والمسألة أن المهزلة قائمة على قدم وساق حول من « يملك » ومن « لا يملك » ومن يريد أن « يملك » ، والجميع تجمعهم حقيقة واحدة هي الجنون ، بالحياة أو من الحياة . فها هو ذا محمد الأول يصطلب الأصغر محمد الثالث إلى مكتب الصحة ليعمل على إدخاله مستشفى المجاذيب كيما يستولى على نصيبه في الميراث والميراث وإن كان في حد ذاته عشرة أفدنة إلا أنه صورة مصغرة للثروة التي خلفها لهم أبوه محمد الطيب محمد قارون . والحق أن أباهم لم

يخلف لهم ميراثاً يتفنون به وإنما خلف لهم لعنة كبرى هي لعنة « قارون » جدهم الذى كان مغرمًا بجمع المال لا من أجل هدف حياتي وإنما من أجل المال فقط . . بدافع من الرغبة فى الاستحواذ والتملك والمتعة بنمو ما يملك ليس أكثر . هذا هو الميراث الحقيقى الذى أورثه قارون لأبنائه ، إذ ما يكاد يرحل عن الدنيا حتى يبدأ بينهم خلاف مسلح بأعنى الأسلحة الوحشية . فكل يريد أن « يستحوذ » على نصيبه من الثروة ونصيب إخوته إن أمكن - فهم وورثوا مع الثروة لعنتها : الرغبة الشديدة فى الاستحواذ . وهذه الرغبة هي محرك الصراع بينهم وهي التي فسختهم وقضت على البقية الباقية من إنسانيتهم . وهم بدورهم أوروها أبناءهم وبنات لها فى نفوسهم ما يبررها . ومحمد الأول يعترف بهذا قاتلاً إنه فعلاً لجأ إلى أحط الأساليب وأخس الوسائل لكي يتترع من أخيه أرضه ، وأنه كان على استعداد لأن يعمل مالا يعمل فى سبيل أن تتول هذه الأرض إليه ، لا عن هوية فى جمع الأموال أو حب فى امتلاك الثروة وإنما ضجناً لمستقبل أولاده فى هذا المجتمع المكثف المتلاطم ، وحماية لهم من الغول المتمدد فى عرض المدينة والمدعو بالشارع يهدد كل من ليس عنده زاد ، بالتشرد ، ثم يبر محمد الأول فعلته هذه بأنه كان حتماً أن يسرق وأن ينصب ، وأنه مادام الأمر هكذا فليسرق من إخوته أو ينصب عليهم بدلا من أن يستدير على الآخرين . وهو يفعل هذا برغم يقينه بأنه بهذا الأسلوب يطيح بمستقبل أولاده من حيث يريد أن يؤمنه ، وأنه بذلك يكرر للمأساة برغم حبه الشديد لأخواته ، وأنه إن كان يفعل ذلك مضطراً فإن عذره أنه الآن جزء من المأساة التي صنعها أبوه الطيب من قبل ، حينما ضيع مستقبلهم من حيث أراد تأمينه ، فإذا كان أبوه الطيب هو الذى يقف الآن وراء هذه النتيجة المؤسفة التي شكلت موقفهم الحالى بأن أوصلتهم إلى ذروة وحشية لا أمان معها ولا مستقبل ولا أخوة ولا إنسانية بالرة ، فإن محمداً الأول بدوره لا يتورع الآن عن بلذ المأساة فى حياة أولاده لتفرغ فى مستقبلهم خلاقات دامية . هو متأكد من هذا تماماً ولكن غول الشارع الذى يأكل الشرف والكرامة والأعراض والأرواح والذى قانونه قوة الدراع الحامل سكيناً وقوة الوحوش تستر فى زى البشر ، كيف يقى أولاده شر هذا الغول ؟ . الحل الوحيد فى نظره أن يتحول هو نفسه إلى غول أقوى منه ، فهذا المنطق يحيا البشر من أجل الصغار ، أى صغار ، وهو باستناده إلى هذا المنطق إنما يستجيب لطبيعة الآدمى الذى فيه . . وعلى ذلك فليحاكمه المحاكمون وليعاقبه المعاقبون حتى يسكت الألم الذى يطبق على صدره ويخفه . ومتعلق محمد الأول هذا يلقى معنى الأبوة الحقيقى ويحوله من علاقة حب وحنان إلى علاقة

مالك بملكته . ويفسر له أبوه الطيب هذه النظرية ومدى خطورتها شارحاً له وللمحكمة كيف أنه أدرك الآن فقط أنه بسياسة الاستحواذ والامتلاك هذه لم يعامل أبناءه كأبناء وإنما كملكية خاصة يخشى عليها من التبدد ويحميها بأسوار وأسلاك شائكة . ومع ذلك لم يقتنع محمد الأول لأنه أصلاً ليس لديه الاستعداد للاقتناع ، ولا يستطيع أى منطق آخر في الوجود إقناعه بعكس ما يؤمن به . وهذه الرغبة في الحصول على سلطة ما عن سلطة المال ، تقابلها رغبة مماثلة عند محمد الثانى ، وهى الرغبة في الإبقاء على سلطته كرجل يوليس . ولهذا فإن منطقاً أن نحارب البشر ما أمكن ، وأن نقف ضد أى مخلوق يطمع في الاستحواذ على ما لاحق له فيه ، فليأخذ كل إنسان ما يستحقه ، ولكن على ألا يكون ذلك على حساب وضع الآخرين ، أو بمعنى أدق لا ينبغي للإنسان مهاكاً أن يبنى سعادته وسعادة أولاده على أشلاء الآخرين . على أن رأى محمد الثالث أننا يجب أن نقضى قضاءً مبرماً على كل الدوافع المادية والحيوانية ، وأن نبقى فقط على القيم الإنسانية والدوافع الخيرة التى من شأنها إتاحة المناخ الصالح لنشوء العدل وسيادته بين الناس . وكلا المنطقين بالطبع لا يمكن تحقيقه ، لما يتسم به الأول من جمود وتعقيد ورغبة شخصية ذاتية في الإبقاء على مركز معين ، ولما يتسم به الثانى من مثالية هوجاء وسلبية واضحة . وهنا يتضح للطبيب مدى استحالة أن تتوأم العدالة مع الرغبة في « التملك » فهو نفسه كآدمى له ما لم من أطماع وطموح ويثقل عليه ما يثقل كاهلهم من مشاكل وأبناء وزوجة ، كان يبحث عن مدى إمكانية جمع الثروة ، أو بمعنى أدق مدى حماية الإنسان ومستقبل أولاده ، مع الاحتفاظ بالعدالة في ذات الوقت . ولذلك فهو يرفض التعامل بمنطق هذه المهزلة الأرضية ويضع نهايتها بالنسبة له ، بأن يطلب قبيص الكثاف يرتديه كأنه يتبرع عن نفسه نعمة العقل الذى فرضت عليه الحياة جنونها .

وهذا ينهى المؤلف مسرحيته نهاية موفقة . أولاً لأنها لاشك ستصدم المتفرج - والمتزمت على وجه أخص . وربما جعلته لأول وهلة يأخذ موقفاً من المسرحية ويثور عليها . غير أن هذا لا ينبغي ، إنها نهاية إيجابية مائة في المائة . ذلك أنها كالسوط يلسع إحساس المشاهد ، أو كالبركان ينفجر في داخله ويحمله بحس بضرورة المراجعة ، مراجعة نفسه وقيمه ومعتقداته وكل ما يقوم عليه كيانه النفسى . خاصة - وهذا توفيق آخر - وأن شخصية الدكتور حكيم كان من الواضح أن ثمة وشيجة قُرئى تربط بينه وبين جمهور الصالة ، لا بمجرد التعاطف العادى مثلاً وإنما لأنه - في تقديرى - كان يبدو وكأنه أحدهم ، أو كأنه جاع لهم على خشبة المسرح في

هذه المهزلة الأرضية التي يعيشونها . وليس معنى هذا أن بقية شخصيات المسرحية لم تكن تنتمى إلى جمهور الصالة ، ولكنى أقصد أن الجمهور كان يرى للمهزلة كلها من خلال شخصية الدكتور حكيم .

والدكتور حكيم ، دكتور كأي شاب من الطبقة المتوسطة تعلم وأصبح دكتوراً يحمل على صدره هموم طبقته ومشاكلها ولا يزال . وفضلاً عن ذلك فهو « حكيم » الأمر الذي يذكركنا بشخصية الحكيم في تراثنا الشعبي المعروف ، وهو الرجل الذي يعي ويدل بالمشورة ويبحث في أغلب الشئون . وهو كأي شاب من شبان طبقته ، طموح ، يود لو يحيا حياته سعيداً أو بمعنى أكثر وضوحاً أن يتحقق في حياته وحياة كل الناس متعة المال والبتون زينة الحياة الدنيا . ويرى أن من حقه العمل على تحقيق ذلك ، وأن ذلك يمكن تحقيقه ، لأن الحياة في اعتقاده ليست عرقاً واستبسالاً فقط ولكنها بجانب ذلك عملية أخذ وعطاء مستمرة بين الناس وعلاقة إنسانية يسودها العدل والصفاء . ولكن الحياة كانت تتقدم به والمسئولية ترداد فثقل على كاهله : مسئولية أن يعيش هو وزوجته وكومة من الأطفال عيشة لائقة وفضلاً عن ذلك مطلوب منه أن يتحمل مسئولية أولاده ليس فقط في الحاضر ولا في المستقبل بل بعد أن يموت أيضاً . وهو لم يكن ليشغل البال كثيراً بهذا الأمر نظراً لما يشبه حالة اليأس بدأ يتسرب إلى نفسه من خلال ميكانيكية حياته اليومية . . لولا أن للمسئولية وكل الأشياء والمعاني والأحلام صوتاً ملحاً هو صوت زوجته ولابد أنه صوت موجود في كل بيت .

واليوم بينما كان يستعد لمواجهة يومه تناول قبل إفطاره جرعة مرة من كلام زوجته ما لبثت أن سرت في كيانه وجمدت له صورة أولاده وكيف أنهم حتى الآن لم يدرجوا في الحساب ولم تتخذ بشأنهم أية خطوات أو استعدادات لتأمين مستقبلهم . ثم ما لبثت هذه الخواطر بدورها أن استقرت في لا وعيه ، وكان لابد أن تتوارى عن ذهنه تحت أعباء العمل . ويبدأ العمل وفي وعيه - أو إن شئت في « حكته » - صور عن الطبقة الوسطى تنطق بأن : مصر ما فيهاش فقر إنما فيها قلة رأى ، وليس أدل على قلة الرأى من رجل كالذى في هذه الصورة يهرب من ضغط الواقع إلى جو حلم كاذب تهبثه له أنفاس الحشيش فتكون النتيجة أن يأكل هذا الحلم الكاذب حياته وجهده وقوت عياله وسرهم . هذه هى إحدى وجوه الصورة . أما بقية وجوها فهي تتوالى في صورة حية فإذا بها مهزلة أرضية . . تبدأ بالتقيض يلتقيان - ربما لأول مرة على خشبة المسرح المصرى - أمام الدكتور . رغبتان متناقضتان تمام التناقض تعانقتا وتضافرتا في سبيل

النجىء إلى هنا ، وفى تلك اللحظة يجمعها هدف واحد هو خلاص كل منها من الأخرى وجميعها حالة واحدة ومتناقضة أيضاً وهى حالة الجنون . محمد الأول ومحمد الثالث يجمعها الرغبة الشديدة فى ممارسة الحياة والرغبة الشديدة فى الانسحاب منها . الأول قادم ليعمل على سرعة الخلاص من أخيه ليتمكن هو من وضع يده على نصيبه فى الميراث . والثالث قادم - برغبته - ليعمل على سرعة الخلاص من أخيه كذلك ليستريح هو من شروعه ومن حقارة الدنيا التى تمثل فى سلوكه . وفى كلتا الحالتين جنون بالدنيا ومن الدنيا . وعلى الدكتور حكيم أن يفصل فى أمرهما باعتباره نقطة التقاء الحياة بالموت والبوابة التى تعطى جوازاً بالرحيل من الحياة أو إليها ، فمن تحت يد الدكتور تخرج شهادات الميلاد للأطفال وشهادات الوفاة كذلك ، وفضلاً عن ذلك تشهد بما إذا كان هذا الشخص أو ذاك ما زال يتنمى إلى دنيا العقلاء أو أن مكانه قد أصبح خارج حدود العقل .

وإذ يصطدم التقيضان ببعضهما يكون الدكتور حكيم هو المحك الوحيد لتوليد الشرار . ومن أول وهلة نحس كما لو كان هذان التناقضان قد تولدا فى لا وعى الدكتور حكيم ثم تجسدا فى تلك الصورتين على خشبة المسرح واندجعا فى صراع . وعلى إيقاع يكاد يكرنا بإيقاع الفعل التراجيدى فى مسرحية أوديب . يتكشف الصراع بين المتناقضات شيئاً فشيئاً عن المهزلة الأرضية ، فى جوهر مزيج بين الواقع والحلم ، بين الواقع النفسى لحالة الدكتور حكيم آن ذاك وبين لحظة الحضور المسرحى لمواجهه ، بين واقع الحياة التى يعيشها وتعيشها طبقته الوسطى وبين تجوال عقله واستكشافه لمهزلتها الأرضية حتى كأننا فى عالم غريب ليس هو بالواقعى ولا بالخيالى ، كما أنه ليس بالعقل ولا بالجنون ولكن لا يمكن تسميته . . ما خلف حدود العقل . وعملية الاستكشاف هذه تم فى اضطراب يلغى حدود الزمان والمكان ويتقدم من خلال التراجع إلى الخلف ويرتفع عن طريق الهبوط إلى القاع ذلك أننا لسنا بصدد أحداث درامية تقليدية تتطور لتصل إلى ذروة معينة ولكننا بصدد جدلية ديكارتية كلما توغلنا فى أعماقها إلى القاع اتسعت بؤرة الإشعاع أمام أنظارنا واتضح على ضوئها كثير من التفاصيل الهامة ، التى تكشف لنا عن حقيقة المهزلة وتكشف - بالتالى - للدكتور حكيم عن مصيره المؤسف ومصير أولاده الذى تمثل أمامه الآن فى أبشع صورة لو أنه استمر فى الحياة بمنطقها هذا المنطق المزدى الذى تجاوز حدود العقل ، لذلك كان حسماً أن يعزز موقفه بهذه النهاية الصارخة ، الناضبة أعنف الغضب . . الزاعقة الترحيب بالجنون ، والرافضة لهذا العقل الذى

فشل في أن يمتلئ الحياة بمنطق إنساني عادل ، إنها صرخة احتجاج وتغرد لا على نظام اجتماعي بعينه ولكن على عجز العقل البشري نفسه . . مما يحفز المشاهد على سرعة البدء في محاولة تطهير نفسه من أية نوازع فردية تقوده إلى شهوة الامتلاك وحب السلطة والرغبة في الاستحواذ . . الطبقة الوسطى يجتمع رجالها - وهذا تقليد عائلي عريق في ريفنا المصري - ويحضر كبارها وصغارها ، والمتعلمين منها وأنصاف المتعلمين ، والموظفين والتجار . وفي هذا الاجتماع العائلي الرهيب نرى عدداً من المواقف المختلفة يتوزع بينها أمن عائلة الطبقة الوسطى ومحدث بسببها صدمع في تشكيل حياتها . فمحمد الأول يمثل موقف رأس المال المستغل ، ومحمد الثاني يمثل موقف الموظفين الذين لا يعينهم من الحياة سوى هدف واحد هو الرغبة في تصليح أوضاعهم وكفى ، بأي شكل وتحت أى ظروف ، اللهم أن يحصلوا على حقوقهم كاملة ، أما كيف يتحقق هذا فذلك مالا يستطيعون الإفتاء فيه أو حتى مجرد التفكير الموضوعي ، لسبب بسيط وهو أنهم بحكم تكوينهم الطبقي والبيئي يفتقرون إلى عمق النظرة واتساع الأفق الأمر الذي يقف بهم عند حدود عدالة غامضة من الصعب تحديد ملامحها فضلاً عن إمكانية تحقيقها . ومحمد الثالث يمثل المثقفين بشططهم وجنونهم إلى التالية في التفكير بدرجة لا تتواءم وحدة الواقع فتصاب بحالة سلبية أو اتخذ موقف عكسي من الحياة يبلغ حد الانسحاب منها .

والمؤلف يختار موقفاً من أمتع المواقف وأشدّها مصرية وأقدها - تبعاً لذلك - على التعبير عن تفاصيل المهزلة . فوقف الخلاف والقتال على الميراث من المواقف التي ترتبط بترائنا الوجداني أعمق ارتباط ، ومن منا رأى موقفاً يتخاصم فيه البعض ويختلفون ثم لم يعلق على الفور قائلاً : « يعنى بيتخانقوا على الورث ؟ » والمقصود بكلمة الورث طبعاً : الميراث . كما لو كان « الميراث » بالنسبة لنا كمصريين - وهذا شيء غريب فعلاً - هو السبب الوحيد الذي من أجله تسيل الدماء وتطير الرقاب . وكلمة الميراث في مأثورنا الشعبي ترتبط في الأذهان بالمقار والملاشية والأغنام والبيوت وما إلى ذلك من قيم مادية عينية تشكل تركة ما . ولا تذكر كلمة الميراث إلا وتصاحبها في الأذهان صور عديدة لحاكم وقضايا ومحضرين وحجوزات وجلسات مصاطب أو اجتماعات عائلية على مستوى كبير وخطير . والذي حدث بالضبط في مسرحية « المهزلة الأرضية » ليس إلا تجسيداً لهذه الصور المتوارثة مع الميراث . فها هي ذى الخلافات تصل بين الأخوة إلى أبشع حد ، إلى الحد الذي يعجز عن الفصل فيه أى حاكم أو أية سلطة قضائية . ثم ها هي ذى عائلة الطبقة وبها « صفر » فرغور الفرافير المعلم الذي لم تحل قضية



حياته في مسرحية الغرافير لعله يلتبس حلاً في هذا الاجتاع غير العادى .  
 وبحضور الجلد « قارون » المتهم الأول في قضية الملكية الفردية بوضع بدورها . وحضور ابنه  
 « الطبيب » الذى قام منه برعاية هذه البلور وتنميتها إلى أن امتدت في الأعماق وأصبحت  
 لعنة . وبحضور أولاده الثلاثة الذين أصابهم اللعنة في مقتل . وبحضور « صفر » المدم الضائع  
 بينهم والمتحمل أساهم . وبحضور الدكتور حكيم المحلل العقلى وفى نفس الوقت المتفرج صاحب  
 القضية ورافع دعاها والباحث لها عن حيثيات حكم منطقي سليم وإنساني . أقول بحضور كل  
 هؤلاء تقوم محكمة ، ويكون « صفر » هو قاضيا ومدعيا العام وحاجبا ( والكل فى الكل )  
 بالنسبة لها . ويستطيع « صفر » بكل ما لديه من ذكاء وفرورى وحقد طبق ، أن ينجح فى  
 طرح القضية ووضع قرار الاتهام وأن ينجح - بوعى أو بلا وعى - فى الحصول على اعترافاتهم  
 باشتراكهم فى إقامة واستمرار هذه المهزلة الأرضية . . أما الحكم على القضية فلم يصدر بعد .  
 وإذا كان صفر فى مسرحية الغرافير قد ظل يدور فى حلقة مفرغة بحثاً عن الحرية . فإن الدكتور  
 حكيم ينتهى نفس النهاية . . بحثاً عن الحقيقة القاطعة .



## القسم الثاني

### قراءات مسرحية



## الليلة نضحك . . مع ميخائيل رومان

وأنت قد تضحك وقد لا تضحك ، ولكنتك على أى الأحوال ، لابد أن تبحث بين صفحات المسرحية عن وعد ميخائيل رومان لك بالضحك الذى مناك به هذه الليلة . . وحينئذ سوف تكشف بعد نهاية المسرحية أنك لم تجد - ربما - ولا ابتسامة واحدة - ولربما تعود مرة أخرى وتتصفح المسرحية من جديد وأنت أكثر عصبية وأكثر تصميمًا على البحث عن الضحك . وعبثًا تحاول . وهنا تطوى المسرحية ، وشيء من الحجل يسرى فى أوصالك نتيجة هذا المقلب الذى لاشك ستحس أنك شرته - لاشيء إلا لأن المؤلف جذبك من عينيك قائلًا لك - فى حين يشير بيده نحوك فى لهجة إغراء: تعال . . « الليلة نضحك » . . هذا إذا كنت ممن يبحثون عن الضحك بوجه عام . أما إذا كنت ممن لا يعنيه هذا الأمر كثيرًا فلا شك ستلوى شفتيك امتعاضًا وأنت تطوى آخر صفحة فى المسرحية ، وفى ذهنك خاطر ملح يقول : نضحك على ماذا ؟

والحكاية ليست حكاية الضحك ، الآن على الأقل ، إنما هى حكاية المؤلف نفسه ، وحكاية المسرحية . أما المؤلف فأنتم لاشك تتذكرونه ، إنه ميخائيل رومان مؤلف مسرحي : « اللخان » التى عرضها المسرح القومى منذ سنوات و « الحصار » التى عرضها مسرح الحكيم . ولقد أثارت مسرحية اللخان كلاماً وحديثاً بين النقاد والجمهور على السواء . قال البعض إنها ليست مسرحية على الإطلاق . وقال البعض الآخر إنها صدى شاحب لأنفاس الكاتب الأمريكى آرثر ميللر . وتساءل البعض الثالث قائلًا : ما هذا الشيء الذى اسمه اللخان ؟ وبرغم أن الإجابة على هذا السؤال ظلت معلقة فى الأذهان حتى الآن ، فإن الأكثر تعلقاً بالأذهان من ذلك هو ما أثارت « اللخان » من دخان فى سماء مسرحنا ، وعلى التحديد موضوعها الذى كان غريباً كل الغرابة عن الوجدان « المصرى » الأصيل . فقد كانت تعرض لشاب مصرى مثقف يقوم بينه وبين الآلة صراع مر ، حيث تحددت الآلة فى حياته منذ أن عُين كاتباً على الآلة الكاتبة بإحدى المصالح . وخلال صراعه ضد الآلة يفقد الهدف ، ويعزقه الضياع إلى إدمان المخدرات . وحينما تنسحق شخصيته تماماً يفيق على حطام نفسه -

ويقرر « ١ » أنه : « لازم ألاق هدف . خالاق هدف » ثم تنتهى المسرحية ونحن لم نعرف بعد إذا كان قد وجد الهدف أم إنه لا يزال حتى الآن يبحث عنه ، ولكن أغلب الظن أنه لن يجد لأنه لم تكن هناك أية دلائل موضوعية تشير إلى ذلك .

ويقدر ما أثارتته مسرحية « اللخان » من دخان ، يقدر ما أثارتته « الحصار » من صمت اتضح حتى في الكلمات التي كتبت عنها . وقد يكون ذلك راجعاً إلى أن للمسرحية تناولت قضية معاصرة هي قضية اندماج الفكر والأدب في « العمل » بمعنى أن يكون لكل منهم دور إيجابي في المعركة السياسية . الأمر الذي لمس رأس « العمل » في حياة بعض الشخصيات الموجودة في الواقع الخارجي للمسرحية ، والتي كان من الواضح أنها ذات صدى في المسرحية أو في أعماق المؤلف في أثناء كتابته لها .

وإذا كان المؤلف في حصاره ذاك قد اقترب من الوجدان المصري المعاصر فإن القضية الأثيرة لديه - وهي قضية المثقفين وتحلل وجدانهم بإزاء أحاسيسهم بقهر معين أو وقوعهم تحت ضغط ما - لم تغل منها مسرحية « الحصار » وكذلك لم تغل منها مسرحية « الواقعة » القصيرة الملحقة بمسرحية « الليلة نضحك » . وربما تكون « الليلة نضحك » هي الوحيدة من بين مسرحياته التي ينحو فيها المؤلف منحى يختلف عما ألفناه عليه في عملية السائقين وعمله الجديد القصير .

إنه في الليلة نضحك لا يختار أبطاله من المثقفين وأزماتهم الشهيرة ، وإنما يلجأ إلى التاريخ الأسطوري ، ليستلهم منه موضوعاً أسطورياً عصرياً . . وبالتحديد قصة شهرزاد والسلطان . . قصة السجن الذهبي الذي أودع السلطان فيه شهرزاد ، والذي تمرد هي عليه وتوق إلى الحرية حتى ولو كانت بلا ثياب ولا جوارى ولا حل . والسلطان نفسه قد مل السجين في القصر والحياة كلها . وحينما يتمرد هو الآخر على هذا السجن يعطلم تمرداً بتمرد زوجته ويصبح كل منهما سجين رغبة الآخر . فالسلطان لا يريد لشهرزاد الخروج عن القصر ولو للحظة واحدة خوفاً من المجهول الذي يؤثر على شرفه وكرامته بسبب جمالها الصارخ . وكذلك شهرزاد تفجر أخيراً ولا تريد له الخروج من القصر خوفاً من الأعيه . وفي هذا السجن الجديد يشاهد السلطان قصة الحصومة مع الحرية . . تمثل أمامه . .

مسرحية تدور داخل المسرحية يقوم بها رهنم من حاشية القصر ، ويشارك في أداء أدوارها شهرزاد نفسها والسلطان نفسه برغم وضعه كمتفرج - فقد كان في مجلسه يفرج تفرجاً إيجابياً ،

إذ هو يتفاعل وكل ما يدور أمامه : الزوج الذى اشترى حرية زوجته وزلف لسانه بلفظة الطلاق فا درى إلا والطلاق حقيقة واقعة وزوجته فى حضن شخص آخر أعطاه العاطفة فأعطته كل شيء . . . والمؤلف يركز على «شيمة» أساسية فى المسرحية وهى أن الإنسان يمكن أن يخطئ خطأً فيظل طول عمره يدفع ثمنه ، ابتداءً من السلطان حتى الزوج فى المسرحية داخل المسرحية . والسلطان وشهرزاد شخصيتان تاريخيتان مشهورتان ، غير أن المؤلف يخرج بهما فى الأيام الحاضرة ويزوج بالأيام الحاضرة فى حياتهما بطريقة تصفية واضحة . وترد على لسانيهما كلمات تتحدث عن التلفزيون والراديو والتليفون والثلاجة وما إلى ذلك من منجزات الحضارة الحديثة - لعل المؤلف بذلك يشير إلى أن معطيات الحضارة هذه بقدر ما خدمت الإنسان بقدر ما أفسدت عاطفته . أو لعلها فكرة الآلية التى دأب المؤلف على مهاجمتها دائماً وعلى خلق نوع من الصراع بينها وبين أبطاله . بدليل أن الزوجة - أو شهرزاد - فى المسرحية داخل المسرحية ما تكاد تصدق أنها ودعت حياة زوجها بما فيها من آلية تسحق شخصيتها وإنسانيتها ، حتى تتطلق مع الشاب علاء ابن الأرض الخضراء والفاش والعميل . وإلى جانب ذلك ترى المؤلف يدين أجهزة الحكم فى السلطنة عن طريق القضاء والخير القانونى على وجه أخص ، الذى يشبه النشار طالع آكل نازل آكل من دم الناس وأعصابهم . ويهاجم كذلك القانون الذى لم يوضع إلا للتحايل على الضعفاء إلى جانب عدم اعترافه بالمواطف الإنسانية أو الروابط العضوية ، بل إنه يحطم كل هاء العلاقات تحت ستار حماية الحقوق .

والمسرحية محشوة بالكلام ، ما بين حوار وإرشادات مسرحية . والحوار فى المسرحية يجعلنا ندرك لأول وهلة أنه هو المنفذ الوحيد فى يد المؤلف ليقول لنا من خلاله كل صغيرة وكبيرة . وهو حوار فى مستوى واحد تقريباً ، ولا يمكن أن نقوله شخصيات بعينها ، إنه كلام المؤلف نفسه . وهو كلام أفسدته - درامياً - قراءات المؤلف الكثيرة وتأثره بعديد من الملهاب المسرحية ، وعلى الأخص موجة مسرح العبث التى يتميز حوارها بالخلط بين المعانى والأشياء ، وهى طريقة تتواءم مع الفكرة العبثية حيث يشمل العبث كل عناصر العمل الفنى شكلاً ومضموناً . ولكنها عند مؤلفنا تبدو شاذة معقدة مثيرة للغربة . هذا إلى جانب الخلقة فى اختيار الكلمات التى لا تعبر عن شيء نابض حيث تبعد بها إنشائها الصرفة عن الموضوعية . وأول خاطر يتبادر إلى الذهن فى أثناء قراءة هذه المسرحية أن المؤلف كتبها مشهداً مشهداً على حدة ، وكل مشهد منفصل عن الآخر مستقل بذاته ، ثم جمعها فى النهاية وأجهد نفسه ليلصق

المشهد بالمشهد محاولاً أن تبدو المشاهد وكأنها تنساب من داخل بعضها بعضاً . . وإن كان واضحاً أن كلمات الربط في الإرشادات المسرحية « موضوعة » بشكل احتيالي . وينهى المؤلف مسرحيته بإرشادات تبليغ الصفحات أحياناً ، يشرح فيها رقصات وإيقاعات يفرض عليها معاني بينما ويطلبها بأن تؤديها لكي تتفق مع مضمون المسرحية .

فإذا انتقلنا إلى مسرحية الوافد وجدنا المؤلف يعود إلى موضوعه الأثير ، وهو صراع المثقفين ضد الآلة . فيصور لنا واداً وقد على مكان ما هو على التحديد لوكاندة ميخائيل رومان وطلب طعاماً يريد به جوعه الوحشي ففوجئ بأنه لا طعام فيها إلا لمن هم « معهم » في اللوكاندة . والغريب أنه يكشف أن كل القائمين على الأمر في تلك اللوكاندة كانوا من زملاء كفاحه السياسي وشركاء قصيته الاجتماعية التي شغلهم فترة طويلة من الزمن . وشخصية الوافد كما رسمها المؤلف شخصية خربة لا ملامح لها ، أعنى لا ملامح اجتماعية محددة ، أو بمعنى أدق ليست شخصية من لحم ودم بقدر ما هي مجموعة من العبارات والاحتجاجات ضد ذلك النظام الدقيق الذي فرضه وضع اللوكاندة على عملاتها . ويشير المؤلف باللوكاندة إلى أى تنظيم اجتماعي صارم من شأنه الاحتفاظ لكل ذى حق بحقه فقط دون فائض أبداً كان لقادم غريب مجهول . ومن هنا نرانا تقع في بلبلة شديدة ، فلا نحن مع الوافد ولا نحن ضده . كما لا نجد أنفسنا مع أولى الأمر في اللوكاندة ولا نجد أنفسنا ضدهم . أولاً لأنها لوكاندة غريبة كل الغربة تتعامل بالضغط على الأزرار ، والضغط على الأزرار يعنى - في نظر المؤلف - انتفاء العلاقات الإنسانية . . ثم إنها تشبه في تكوينها ونظامها نظام العصابات . وثانياً لأن شخصية الوافد لم تتعرف على أى منا خلالها . وصحيح أن هناك من امتدحوها من بين الأصدقاء . ولكنى كنت ألع خلف امتداحهم لها موقفاً إنسانياً من موقف الوافد كرجل جائع فقط . ونحن مجتمع نتعاطف تعاطفاً شديداً مع أى جائع أبداً كانت شخصيته وأياً كان تفكيره .

وقد يكون المؤلف على حق في جعل الوافد يرفض التعامل بالأزرار ويأخذ موقفاً من آلية الحياة التي فرضتها عليها الحضارة . ولكن إلى أى مدى ينطبق هذا على حياتنا الآن ؟ إننا لم نصل بعد إلى هذه الدرجة من الآلية . وحتى إذا كنا - افتراضاً - في طريقنا إليها ، فإذا كان يضيق المؤلف لو استخدم موقفاً أقرب إلى الوجدان المصرى بدلا من هذا الموقف الذى يبدو كأنه صدى لأفكار أوربية بعيدة ؟ إنه لو فعل لكان ذا تأثير فعال ولقام بدوره كما يتمى .



ومن الملاحظ على مسرحيات المؤلف عموماً أنها تفتقر إلى الانسياب الفنى الثرى ، وأنها تبدو مرسومة بالقلم والمسطرة . وإذا كان الفن يكتب بالإحساس فإن مسرحيات المؤلف تكتب بالمقل مع اليقظة الشديدة جداً . وفى تقديرى أن اليقظة إذا زادت عن حدها تفسد الفن وتجعله أقرب إلى الرياضيات .

## خيال الظل . . والمسرح العربي

لعلنا قد اتفقنا على أن المسرح فن وافد علينا . . وأنه برغم ازدهار الحركة المسرحية في بلادنا الآن إلى حد ما ، فإننا لا يمكننا القول بأن هذا الذي وصلنا إليه يعتبر من خلق عبقريتنا أو مراحل نمو لطيرة كانت في أرضنا من قديم الأزل . . بمعنى أنه ليس لدينا تراث مسرحي . والثابت تاريخياً أننا لا نقف على أرض تتكون طبقاتها من آلاف الأعمال من عبقرتنا فعلاً ، لسبب بسيط وهو أننا حتى الآن لم نكتشف في المسرح شخصيتنا الحقيقية بعد . ومع ذلك فنحن حتى لم « نتأثر » بالسماة المسرحية الأجنبية لأن المسرح لم يكن قد نقل بلغتنا العربية قديماً كأي تراث أدبي مكتوب نقلته اللغة العربية .

على أن هذا لا يعني مطلقاً أن الفكر العربي لم يصل بنا إلى هذا اللون من التعبير . فالحق أنه إذا كانت اللغة القصصية قد فرضت على الأدباء العرب أشكالاً معينة في التعبير كالشعر والمقامة ، فإن الشعب مع ذلك انطلق وجدانه معبراً عن نفسه تعبيراً ملحمياً في قصص عنترة وأبي زيد اللؤلؤ وما إلى ذلك - وحتى لغة التفكير بالصور لحياة عرفها الشعب كذلك وله فيها باع طويل . . وذلك ما تمثل في خيال الظل والأراجوز . ولعل اهتمامنا بفن خيال الظل بالذات مرجعه إلى « النص » ، فالنص يعطيه البقاء ويكون له تراثه الأدبي بحيث يمكن الرجوع إليه واستلهامه بعض الحقائق . وهذا الاهتمام بفن خيال الظل بدأ مع ظهوره تقريباً ، إذ انتشر انتشاراً ملحوظاً ودخل القصور والأكواخ وألفت عنه الكتب الكثيرة : التمثيل والقصص الطوال في دوائر المعارف بأقلام العلماء العرب والمستشرقين ونذكر منها ما كتبه العلامة أحمد تيمور في كتابه « خيال الظل واللعب والتمثيل المصورة عند العرب » ثم كتاب إبراهيم حمادة « خيال الظل » وتمثيلات ابن دانيال ثم ما كتبه الدكتور مندور في كتابه « المسرح » ، وأخيراً كتاب الدكتور عبد الحميد يونس الذي ظهر ضمن سلسلة المكتبة الثقافية . والدكتور يونس من أوائل المهتمين بفنوننا الشعبية ويرجالها ويرأس تحرير مجلة للفنون الشعبية ويهدي كتابه إلى الأصدقاء الذين يتعاونون معه على إصداره . وهو يرى - في مقدمته - أن فن خيال الظل لقي ازدهاره في القاهرة حتى لم يعد هناك مجال للسؤال عما إذا كان

هذا الفن من ابتداع العقيرة العربية أو هو من نتاج عبقرية أجنبية . . ذلك أن المهم في الأمر أنه في القاهرة دخل طور الأدب الرفيع ، إذ قام بدور فعال وحاسم في نقد المجتمع وفي تشكيله في صور حية ذات فلسفات ومعاني ، ملتصقة بالشعب ومعبرة عن وجدانه الأصيل . و « خيال الظل » ثالث ثلاثة أنماط من التمثيل الشعبي غير المباشر ، أولها « صندوق الدنيا » وثانيها « القره جوز » أو « الأراجوز » بتعبيرنا المصري . ولعل الكثيرين منا في صغرهم شاهدوا صندوق الدنيا ، والسفيرة عزيزة حيث يجلس الواحد منا على دكة خشبية بجانب عدد من الصبية ثم ينظر في علسة مكبرة ، ليرى صوراً متتابعة يرشدنا إليها ويفسرنا لنا ويلمج بعضها ببعض في أحداث رهيبة لا تبين ، صاحبها الواقف بجانبنا يردد من حين إلى حين : اضرج يا سلام . . مثلاً شاهدنا وما زلنا نشاهد « الأراجوز » الآن .

وإذا دخل نخط صندوق الدنيا في باب التمثيل على سبيل المجاز لأن عارض الصور يقوم بدور المنشد والراوي ، فإن نخط « الأراجوز » يدخل في باب التمثيل بطبيعته ، حيث توجد شخصيات تتحرك وتتفل وتقول حواراً ، ولكنه على أى حال لا يستعمل سوى الدمى فقط ، ومسرحةً متنقلاً مكشوقاً . أما « خيال الظل » فهو يمتاز عنها في أنه يستعمل الصورة والضوء معاً ، ويعرض لصور من الحياة بها عديد من الشخصيات ، وهذه الشخصيات يمكن خلفها عدد من اللاعبين المحترفين . وهناك بعض المصطلحات عرف بها اللاعبون . المصطلح العام الأول مأخوذ من صيغة « خيال الظل » ، فاللاعب للتخصص في تحريك الشخص اسمه « الخايل » - ومن هنا يتبين لنا أن الجمهور يدرك أن هذا الفن يقوم على التخيل والإيهام - أما رئيس الخايلين ، أو المخرج في عرفنا ، الذى ينظم حركة الشخص ويربط بين سباق الأحداث فاسمه « المعلم » . وهذا الشخص دائماً يقوم بالاستنتاج أو استهلال التمثيلية بإنشاد المقدمة . ويسميه بعضهم « المقدم » بكسر الميم . وثمة شخصية أخرى من القائمين بتحريك الشخص اسمه « الحازق » ولعله مأخوذ من ارتفاع الصوت وحدته ، وهو يقوم بوظيفة تركيز الانتباه كلما ظهرت الحاجة من ناحية الموضوع أو من ناحية استثارة الجمهور طلباً « للنقطة » وإشاعة الضحك في وقت واحد . ولقب آخر يطلق على بعض الشخصيات هو « الرخم » بمعناه المعروف في لهجة القاهرة ، وهو يقوم بوظيفة المهرج ، وقد فرضت هذه الشخصية وجودها على كثير من تسميات خيال الظل . ولقد كانت كل هذه الشخص مع ذلك تتنوع وتلون بأشكالها الاجتماعية مختلفة . . مع الاستعانة بالقدرة على تقليد أصوات الحيوانات .

ولم تكن الصور التي تنعكس على الشاشة مجرد لوحات يراها الإنسان كما يرى غيرها من صور الناس والحيوان والمناظر الطبيعية ، ولكنها كانت تنعكس على الشاشة بتفاصيلها وألوانها وقدرتها في بعض الأحيان على تحريك بعض أجزائها . . . وتلك مهارة مشهود بها لهذا الفن ، على معرفته الكاملة بطبيعة المادة المشكلة وعلى حسن استغلاله للألوان في إبراز التفاصيل . ومن هنا يتضح لنا أن هذا الفن كان فناً معقداً ، يقوم بكل ما توسلت به الفنون الشعبية من مادة مشكلة ، من لون وحركة وإيقاع ، ونغم وكلام . وذلك فضلاً عن أن التصوير الخاص به ارتبط بفنّين إسلاميين هما العارة والزخرفة . وبرغم ذلك لمسرح خيال الظل بسطت الوسائل المادية : فهو عبارة عن خيام متقلة ذات أسوار من الخشب . . . ويجرى التمثيل خلف ستار من القماش الأبيض الخفيف ، والممثلون عرائس من الورق المقوى أو الجلد المضغوط خلفها مصباح يعكس ظلالها على الستار ، والعرائس تتحرك بخيوط تصل بعضها ببعض وتنتهي في يد صاحب الخيال الذي يحركها حسب مقتضيات الحوار . . . ومع أن من طبيعة المسرح أن يكون ليلاً مقفلاً فإنه كثيراً ما استعان فنانوه بضوء الشمس في النهار مع استعمال الحلق والمهارة حتى لا تقلب الصورة . . . أما الحوار الذي تنطقه الظلال فعلاً ما يليقه صاحب الخيال نفسه - الجالس خلف الستار طبعاً - مع تلوين صوته وتغييره حسب نوع الشخصيات وأحياناً كان يستعين بمساعد له يتبادل معه إلقاء الحوار . مع توحيد الإيقاع وترتيبه في الحركة والحوار معاً . بهذه الإمكانيات المتواضعة قدم مسرح خيال الظل مسرحيات عظيمة تفرغ لإنتاجها - خصيصاً لهذا النمط - أدباء دخلوا التاريخ الأدبي بشأنها . ومسرحياته يسمونها « البابات » ومفردتها « بابه » . ومن أهم الأدباء الذين كتبوا بل برعوا في الكتابة لمسرح خيال الظل محمد ابن دانيال الموصلی الذي جُمعت باباته في مخطوط اسمه كتاب طيف الخيال ، ويرجع زمن كتابتها إلى عصر الظاهر بيبرس . وهي من الناحية الأدبية تعتبر تطوراً لفن المقامة عند الحريري والهمداني وإن كانت البابات تختلف بعض الاختلاف عن المقامات في أسلوبها وشكلها ، فهي أولاً وقبل كل شيء استعملت لغة يمكن أن نسميها باللغة الديمقراطية ، تلك التي لا تفرق بين فصحي وعامية في التعبير . فالحوار في البابات يمزج الفصحى بالعامة ويتقن من كل منها ما يصيب الهدف من الألفاظ ، فتارة تقول الشخصية زجلاً شعبياً ، وأخرى تقول قصيدة فصيحة ، وأحياناً قصيدة باللغتين معاً بحيث يخلق المزج بينها لغة ثالثة قريبة إلى أفهام الناس على مختلف أفهامهم .

وبمحاولتنا الاستقصاء عن مهد خيال الظل الأصلي تكشف أن الدكتور عبد الحميد يونس قطع برأى حاسم في هذا الصدد . وإذا كان كل من العلامة أحمد تيمور والباحث إبراهيم حادة والدكتور محمد مندور قد ذهبوا جميعاً إلى أن هذا الفن قد عرف في العصور الوسطى في البلاد الشرقية والعربية وفي مصر الإسلامية - وإن كان مندور قد أضاف رأى بعض المستشرقين الألمان ، وبخاصة جورج يعقوب ويول كاله اللذين أرجعا نشأة هذا الفن إلى الصين ، بدليل أنه مازال يسمى في اللغة الفرنسية باسم الظل الصيني ، مما يلغى ، أويكاد ، فكرة نسبه إلى الهند - فإن الدكتور عبد الحميد يونس لا يفوته أن يعرض لهدين القولين ثم يضيف رأياً ثالثاً أدلى به بعض المستشرقين كذلك وأرجعوا فيه نشأة خيال الظل إلى بلاد الهند ، واستند في هذا على دليلين قدمهما المستشرقون : الأول وهو دليل مباشر مأخوذ عن بعض النصوص السنسكريتية لأغاني الراهبات ، وفيه إشارة إلى خيال الظل ، ومع ذلك فإن الدليل لا يؤكد أن الوطن الأول له هو القارة الهندية . أما الثاني ، وهو دليل غير مباشر ، فمأخوذ من صفة تتعلق بالمواد التي يتوصل بها في أداء فن خيال الظل بجزيرة جاوة . فإن صاحب البضاعة في تلك الديار كان يستخدم مواد هندية . ومعنى ذلك عند الباحثين المستشرقين ، أن الهند لا بد أن تكون الأصل الذي أشاع هذا الفن في جميع الأنحاء . ولكنه مع ذلك لا يقتدى بهذا الرأي فيعود ويرجع نشأة خيال الظل إلى الشرق الأقصى ، في منطقة تشمل الهند والصين معاً . غير أنه كذلك لا يسلم بهذا الرأي تسليماً تاماً ، فيرجع من جديد ارتباط هذا الفن في الصين بالشمس ، أي أن الضوء الذي يركز على الصورة محدثاً انعكاساً كان يستمد من الشمس ، ولم يكن في تلك المراحل في حاجة إلى ما يشبه المسرح المعلق أو السمر الليلي ، كان يمكن أن يؤدي في وضوح النهار ، ومعنى هذا أنه عبر عن تصور قديم للبصريات ومن الصين انتقل هذا الفن إلى أماكن شتى ، وفي اتجاهات مختلفة .

ومها يكن من أمر فإن الدكتور عبد الحميد يونس يتفق في النهاية مع البحوث السابقة له من أن الفن كأي حلقة أساسية من حلقات التراث الشعبي العربي ، مثل ألف ليلة وليلة مثلاً ، مر بثلاث مراحل بدأت من الشرق الأقصى ، ثم اتخذت زياً فارسياً ، على يد الطبقة الوسطى في العصر الذهبي الإسلامي . وعلى كل حال فالهم أن خيال الظل لم يصبح له كيانه المستقل بمقوماته الخاصة في التأليف والأداء والتلوق إلا في العالم الإسلامي بصفة عامة ، وفي الديار المصرية بصفة خاصة . . ومن هنا كان المحور الرئيسي الذي يكشف عن تطور هذا الفن إنما

ينحصر في دنيا العرب . ولقد امتزج في خيال الظل بوجدان الشعب العربي امتزاجاً كاملاً حتى بات من الصعوبة بمكان استخلاص مؤثرات وجدانية خارجية ، ولم يستطع أحد حتى الآن تحديد التاريخ الذي نفذ فيه خيال الظل إلى العالم العربي ، ولا توضيح متى وكيف اتخذ شكله ومضمونه العريين برغم ما بلله العلماء الشرقيون والمستشرقون في هذا الصدد . والنتيجة التي انتهوا إليها لا تعدو ترتيب الروايات التي قدمها هذا الفن ترتيباً تاريخياً .

وإذا كان العلامة أحمد تيمور يذكر في بحثه أن هذا الفن كان من ملامى القصر بمصر إبان العصر الفاطمي ، فإن الدكتور عبد الحميد يونس يفسر ذلك بأن هذا الفن بدأ أرسقراطياً وانتهى إلى الشعبية المفرقة . غير أنه يعطى تفسيراً آخر بأن الحكام في ذلك الزمان ، مثلهم في كل زمان ، استعانوا بشعبية هذا الفن - الذي يعتبره شعبياً أصلاً واستغل استغلالاً أرسقراطياً - في الدعاية لأنفسهم بين جماهير الشعب برفع الحاجز الذي يعزلهم عن هؤلاء الجماهير . ثم يسوق دليلاً على أن فن خيال الظل لم يمنح إلى التسلية واللهو فقط وإنما تجاوز ذلك إلى الدعوة إلى الإصلاح ومقاومة النزعة المترمة ، تلك الرواية التي قرنت خيال الظل بالبطل العظيم صلاح الدين الأيوبي . وربما كانت هذه الرواية هي التي أوحى للعلامة أحمد تيمور بأن ينسب نشأة هذا الفن إلى مصر بعد الخلافة الفاطمية . وهي تقول : أخرج السلطان الملك الناصر صلاح الدين من قصور الفاطميين من يعاين خيال الظل ليريه للقاضي الفاضل ، فقام عند الشروع فيه ، فقال له الملك : إن كان حراماً فما نحضره ، وكان حديث عهد بخدمته قبل أن يلي السلطة ، فما أراد أن يكرر عليه فقصد إلى آخره ، فلما انقضى ، قال له الملك : كيف رأيت ذلك ؟ فقال : رأيت موعظة عظيمة ، ورأيت دولاً تمضي ودولاً تأتي ، ولما طوى الإزرار - طوى السجل للكتب ، إذ المحرك واحد . ودليل آخر يورده الدكتور عبد الحميد يونس ومن قبله أوردته كل البحوث السابقة ، على اقتران فن خيال الظل بالوعظ والإرشاد ، وهي هذه الأبيات التي قصها وجه الدين ضياء بن عبد الكريم من إبان القرن السابع الهجري :

رأيت خيال المظل أعظم عبرة لمن كان في علم الحقائق (راق)  
شخصاً وأبياتاً يخالف بعضها (بعضاً) وأشكالا بغير وفاق  
نجمي وغمضي بابة بعد بابة وتنفى جميعاً والمحرك باقى

وفي تقدير الدكتور عبد الحميد يونس أنه ربما يكون من الغريب أن تنسب هذه الأبيات

إلى أحد « أعيان » القرن السابع الهجري ، وهو القرن الذي شهد تصفية الحروب الصليبية وأنتج كبار الصوفيين . ولكنه يرجح أن شعراء وأدباء ذلك العصر إنما كانوا ينفسون عن أرواحهم المظلة بأعماة الحرب ، وبالتعالى على الأحداث والسخرية منها والضحك عليها . وربما كان ذلك من دواعى نجاح خيال الظل آن ذاك ، إذ اعتصم هو الآخر بالسخرية والنقد متجاوزاً الحدود المقررة عند الحكام ، حتى إن السلطان جقمق عام ٨٥٥ هـ يأمر بإبطال اللعب بخيال الظل ويأحرق شخصه ، ويستكتاب اللاعين عهداً وموائق بعدم العودة إليه . ومع هذا استمر خيال الظل قطع ، طرأت عليه بعض التغيرات ، وأصبح هناك فن شعبي تلقائى يعكس وجدان الجماهير ، وآخر تحول إلى حرفة لما متخصصون يقسمون إلى طائفتين : الأولى تصدر عن الشعب نفسه ، والثانية مجموعة نجالة من قبائل النجر لما ملاحظها ومحاتها الخاصة . وعن طريق السلطان سليم العاشر منذ عام ٩٢٣ هـ انتقل إلى دولة بنى عثمان . ثم انتقل إلى مصر . ثم انتقل من مصر أيضاً إلى الشمال الأفريق ، وإلى شمال حوض البحر المتوسط ، ثم إلى إيطاليا ، وما يليها شمالاً وغرباً .

ويرى الدكتور يونس أن هذا الخيال استطاع أن يضرب بجلوره فى البيئة العربية طوال تلك القرون ، وأن يجذب إليه جماهير النظارة من كل طبقات المجتمع بلا استثناء . . وأن التقليدية التى غلبت على خيال الظل والاعتماد على الخبرة العملية التى عرف بها لابعوه قد مكنت هذا الفن من استمالة جماهيره طوال القرون والأجيال ، إلى جانب اتكائهم على المحافظة القوية فى استيعاب المقطوعات الطوال والقصص ، بخصائصها الأسلوبية وأنغامها الموسيقية . الدكتور يونس تبعاً لذلك يأخذ على الدارسين بوجه عام والقدامى بوجه خاص انصرافهم عن موالاة فن خيال الظل بالدراسات الشاملة ، إذ قصرُوا دراساتهم على النص وحده دون الالتفات إلى ما يرتبط به من فنون أخرى كالرسم والإضاءة والمشاهد والتشيل والموسيقى والغناء - باعتبار أن هذا الفن ليس مجرد نص معد للقراءة فحسب وإنما يقوم أولاً وأخيراً على كل هذه الفنون مجتمعة وما لها من ارتباط وثيق بالجمهور المشاهد فضلاً عن أنه فن أفاد منه الناس على اختلاف طبقاتهم وأعمارهم ومستويات تفكيرهم . هذا بالرغم من أن بعض المستشرقين انتهوا إلى ضرورة الاهتمام بهذا الفن . فالمستشرق « مترل » فى دائرة المعارف الإسلامية يقول ضمن مقال عن فن خيال الظل والمسرح العربى : « يجمع فن خيال الظل بين فن التشخيص بالإشارات وبين الموسيقى والتصوير والشعر ، وشخصه الشفافة من الأدم الملون

تظهر على الشاشة الكتانية المضاءة من الحلف تخيلاً ، وهو عند الشرق المتأمل شيء أقوم من مسرحنا الواقعي الذي يميل إلى الخشونة » .

أقول إنه لما كان الدكتور يونس يأخذ على الدارسين العرب تقصيرهم في النظر إلى هذه الفنون بعين الاهتمام والبحث والدرس . . لذا فهو يلتمس لنفسه غدراً في عدم القيام عنهم بهذه المهمة الآن ، وقد انقضى هذا الفن ، وإنما هو يكتفي بمحاولة وصف مسرح خيال الظل وجواهره وصفاً عاماً يفيد من الدراسة المتأنية للنصوص ويستأنس بالروايات القليلة الخاصة بهذا الفن العجيب . ثم بعد ذلك يدخل في حياة الأديب ابن دانيال متناولاً باباته بالشرح والتحليل والدراسة . فيركز انتباهنا على ثلاث تمثيلات عارضاً إياها عرضاً وصفيّاً بجملاً ، وهي : « الأمر وصال » و « عجيب وغريب » و « اليتيم والضائع اليتيم » . . وتمثيلتين أخريين ومشهداً من مشاهد الجهاد ضد الحروب الصليبية . ولقد عثر على هاتين التمثيلتين فيما عثر عليه من مخطوطات بالقاهرة عام ١٩٠٩ وهما تنسبان إلى ثلاثة من مشاهير المماليك في مصرهم : شيخ سعود ، وشيخ على النحلة ، وداود المطار . أما التمثيلتان فبها « لعبة التماسح » و « حسن ظني » . وكم كان يحمل بنا أن نصاحبه في عرض هذه التمثيلات ، ولكن نظراً لضيق المجال من ناحية واحتياج هذه التمثيلات إلى موضوع مستقل من ناحية أخرى ، رأينا أن نلتقي بالخاصة . . وخير لنا أن نترك الدكتور عبد الحميد يونس ينهنا إلى أنه : « ولتكن الكلمة التي أختتم بها هذا البحث على إجماله الدعوة ، أولاً : إلى تصحيح التراث الفني تصحيحاً يحفظ بما صدر عن الشعب ، وفي مكان الصدارة فن خيال الظل ، ثانياً : الاعتماد على هذا التراث ، لا في التأريخ للفنون ، ولكن في تطويرها بحيث تلائم وسائل العرض والإعلام الحديثة ، وتقدم أصول ونماذج يمكن أن تعتمد عليها القرائن المبدعة التي ترغب صادقة في أن يكون لها فن قومي يستوحى من الشعب كما يعبر عن ذات الفنان » . وإنا لنضم صوته إلى صوت الدكتور عبد الحميد يونس ، فنقول : لعل وعسى .



## المسرح . . من ذهن المدير

حينما يذكر اسم أحمد حمروش ترن على الفور في آذاننا أصداء بداية فترة ازدهار ثقافي واكبت ثورتنا المباركة . خلال تلك الفترة تعرفنا على الأستاذ أحمد حمروش . عرفناه صحفياً يكتب اليوميات والحواطر والتعليقات السياسية ، وقصصياً يكتب مجموعة قصص بعنوان « كومبارس » ورئيساً للتحريير في عدد من المجلات الأسبوعية والشهرية ونصف الشهرية ، صحفية منها وأدبية ، ولعل مجلات : الهدف ، وكتب للجميع ، والكاتب ، لا تزال تذكرنا بنشاطه الملمحوظ .

من خلال هذا النشاط العريض يتضح لنا أن أحمد حمروش أحسن من يتفاعل مع الجو الذي يعيش فيه تفاعلاً سريعاً وحيوياً وذكياً . ففي الجيش يكتب من الميدان عن « حرب العصابات » و « أسرار معركة بورسعيد » ، وفي الصحافة يرأس التحرير ، وفي الأدب يكتب القصص ، وفي المسرح يؤلف المسرحيات . . كل ذلك إلى جانب أعماله الإدارية الأخرى المرتبطة بتلك المناصب التي شغلها وما يستتبعها من مسؤوليات عظيمة تتطلب من القائم عليها يقظة دائمة . . وهذه الحق يقال مقدرة فائقة .

وأحمد حمروش الذي أعطانا « خمس سنوات في المسرح » ومسرحية « الأزمة » ومسرحية أخرى لا يحضرني الآن اسمها . . يعطينا الآن « المسرح . . من الكواليس » . وهو كتاب يضم بين دفتيه رحلة أحمد حمروش ابتداء من تنصيبه مديراً للمسرح القومي حتى رحيله عنه مديراً عاماً لمؤسسة المسرح ، ثم إلى منصبه الصحفي الجديد الحالي ، رئيساً لتحرير مجلة روز اليوسف . وأول سؤال يتبادر إلى الذهن عند رؤيتنا للكتاب هو : لماذا يكتب أحمد حمروش عن المسرح ، وربما تأتينا إجابة فورية بأنه أمضى خمس سنوات مديراً لفرقة الدولة المسرحية التي تعتبر أكبر فرقة مسرحية في البلد ، وأنها لاشك سنوات حافلة بالتجارب التي يمكن أن تكون كتاباً رائعاً . ويبقى بعد ذلك سؤال آخر هو : ماذا يمكن أن يكتب أحمد حمروش عن المسرح ؟

• إن هذا السؤال يرسم في أذهاننا حياة بكاملها لاشك عظيمة الأهمية ولاشك أيضاً أن أي

قارئ أو أى مهم بالمرح يتوق إلى رؤية هذه الحياة بكل حذاضها . وربما تكون هذه الرغبة في إزاحة الستار عن كواليس المسرح هي - في المقام الأول - السبب في أن القارئ يتناول الكتاب بلهفة . وبالنسبة لى أنا شخصياً كانت هذه الرغبة عينها هي السيطرة على منذ بدأت أتصفح الكتاب وألتقى بمقدمته الضافية التي كتبها رجل نعتبه كثرة ثقافة قومية هو الدكتور حسين فوزى . ومع أن الكتاب بأسلوبه الرشيقي جليبي ولم يركنى حتى أنعمته ، فإن رغبتي في رؤية « المسرح من الكواليس » ظلت قائمة . ربما لأنني أخطأت التصور . ولكن ما ذنبى وعنوان الكتاب يشير لى مؤكداً أن هذا المسرح . من الكواليس ؟

والمرح من الكواليس عنوان لمجد عظيم يمكن أن يكتبه رجل مسرح بكل ما تحمله كلمة « رجل مسرح » من معنى . لست أقول إن الأستاذ حمروش ليس رجل مسرح . ولكنى فقط أقول إن هذا النوع من الكتابة عرفه الأدب من قديم الأول ، ليس لأن من سيكتبونه لابد أن يكونوا أدباء أو فنانين أو صحفيين أو ما إلى ذلك . . . فقد يكتبه رجل في مهنة ما سلبخ فيها من عمره شيئاً طويلاً وتكونت لديه خلالها معطيات كثيرة يرى في تبليغها للناس فحماً وخيراً ، وفي فرنسا مثلاً يطلقون على الكتاب الذى من هذا النوع اسم « جورنال » ، أى أن كاتبه يسطر فيه يومياته الحافلة بدقة ، مُركزاً على ما يمكن أن يفيد للثق ، ويقولون إن فلاناً خلف ثروة ، خلف « جورنالاً » عظيماً ، مثل كتاب « حياتى فى الفن » لستانسلافسكى و« ذكريات الفن والقضاء » لتوفيق الحكيم . إن ستانسلافسكى « وتوفيق الحكيم » في كتابهما يقدمان لنا في حقيقة الأمر « أعمالاً » فنية عظيمة من خلال احتكاك كل منهما بميدانه ، الأول : كرجل « مسرح » كبير ، والثاني : كرجل قضاء كبير أيضاً . إتنا في كتابين كهذين الكتابين نتعرف في المقام الأول على ستانسلافسكى الفنان ، وعلى توفيق الحكيم رجل القضاء ، وتبعاً لذلك فنحن نستفيد من تجاربها لأنها أولاً مرت من خلالها وشاهدنا مولدها وما صاحبه من ملابسات . . . فالتجربة تصل إلينا مجرد تجربة مر بها الكاتب ، بل الذى يصل إلينا في حقيقة الأمر هو حصيلته التجربة نفسها .

ولكننا في كتاب « المسرح . . من الكواليس » نقاباً بأن الأستاذ أحمد حمروش يسجل - مجرد تسجيل - تجربته في إدارة المسرح القومى . صحيح أنه في أغلب الأحيان كان يحلل بعض المواقف ، ولكنه مع الأسف كان تحليلاً خارجياً عن الموضوع ، أو بمعنى أدق كان يسجل التجربة وما أثارته في نفسه - لحظة حدوثها - من خواطر وأفكار . وقد يقول قائل :

ما المطلوب إذن أكثر من هذا ؟ ألم يتبع هذا المنهج كل من كتبوا كتباً من مثل هذا النوع ؟ . . وردنا ، أن ثمة فرقاً واضحاً بين أن أكتب عن تجربتي وهي ملء كياني وأنا واقف على أرض صلبة من ماضٍ طويل فيها ، وبين موثقٍ نفسه وأنا لا أزال أستقبل التجربة . والأستاذ حمروش يبدأ كتابه من لحظة أن عرض عليه الأستاذ يحيى حتى إدارة المسرح القومي ، ويفرد لما فقرة بسميها « الكلمة الأولى » يشرح لنا فيها ما أثاره الحريق في نفسه كرجل لم يكن في حسبانته أنه في يوم ما سيكون مديراً للمسرح الدولة ، ولذلك فكل الحواطر التي قامت في ذهنه كانت حول ما سيفعله في هذا المنصب الجديد ، وهو الصحفي الذي اختار الصحافة مهنة . ثم ينتقل إلى فقرة أخرى بعنوان « ومع الأصدقاء » يشرح فيها لقاءه بالفرقة لقاء حياً . ثم يهدف إلى فقرة « رجعة إلى الوراء » . . وهكذا يمضي بنا خطوة خطوة كأنه يهدف إلى إعلامنا بالحكاية ليس إلا . . ومن هنا جاء الكتاب نوعاً من الدردشة الصحفية . صحيح أنه يضع أنظارنا على بعض ما كان خافياً على القارئ العادي من الظروف والملايسات التي أحاطت بالمسرح القومي خلال تلك الفترة . وصحيح أنه أبرز لنا ذلك الدور الرائع الذي قام به الأستاذ أحمد حمروش في المسرح القومي . ولكن ماذا بعد ؟ لقد علمنا أن الأستاذ « حمروش » أدار للمسرح القومي بحسن كفاية ، وحل كثيراً من قضاياها وأهمها قضية الممثل الذي رد إليه اختياره وكافأه مادياً ومعنوياً ، وتدخل بنصيب مشكور في فتح الطريق أمام جيل من كتاب المسرح رسخت أقدامه الآن وأصبح يكون عنصراً هاماً من عناصر نجاح هذه الفرقة ، وجعل للمسرح - لأول مرة - يشارك في إزكاء روح المقاومة الشعبية في أثناء معركة بورسعيد ، وصارع من أجل استقرار الفرقة في دار محترمة تقدم عليها عروضها ، وجاب بالفرقة الأقطار العربية في رحلات فنية خصية عمقت الصلة بيننا وبين أشقائنا في الأراضي العربية ، وأذاب ما كان قائماً بين بعض الممثلين وبعضهم من خلافات .

وعلى أي الأحوال إذا كان الدور الذي لعبه الأستاذ أحمد حمروش في إدارة المسرح القومي قد وصل إلينا عن طريق تتبعنا لنشاط المسرح عن قرب ، فإن ترفنا عليه من خلال هذا الكتاب يلقي بعض الضوء على كثير من القضايا الهامة التي صادفت الأستاذ « حمروش » خلال اضطلاعهم بتلك المهمة الصعبة . كقصية وقوف بعض العناصر الرجعية ضد التيار التقدمي الذي حاول الأستاذ حمروش أن يحلّه بإدخال دماء جديدة من كتاب المسرح . وقضية الميزانية الضئيلة التي كانت مخصصة لقيام الفرقة . وقضية المدير « الفنان » ، أو بمعنى ل للمسرح المصري

آخر المدير الممثل او المدير المخرج ، أو ما إلى ذلك . وقيل إن موقفه كفنان ينطلق نوعاً من الخلافات لا تنتهى . وفوق ذلك قضية ارتباط الجمهور بالمسرح وبالنص المسرحي وكيف أن المسرح لا بد أن تكون له شخصيته ليصبح هناك بالتالى إمكانية عقد صلة بينه وبين الجمهور .

نقول إن الأستاذ أحمد حمروش ألقى بعض الضوء على هذه القضايا وأمثالها . ولكن ، نحس أن الأستاذ « حمروش » صحفى « يتقد نشاطاً وحيوية دخل المسرح القومى لينقل لنا تحقيقاً صحفياً دقيقاً عما يدور بداخله . وكثيراً ما كانت حاسته الصحفية تشرده إلى أبعد ما هو مطلوب بالنسبة لبعض المواقف التى كان يبحثها . حاسته الصحفية كانت تلغيه دائماً إلى أن يتكشف الأمور ، ويتسلح ضدها . لذلك كان الأسلوب يستهويه فيستغرق فى الكتابة صفحات طويلة دون داع . فهو مثلاً لكى يثبت لنا أن جمهور المسرح عندنا لم يتكون بعد ، يعطينا مسحاً تاريخياً لنشأة المسرح فى بلدنا ، عبارة عن تسجيل معلومات مستقاة من مصادر معروفة ، يوردها دون ضرورة موضوعية ، ثم فجأة يتركها ويتنقل إلى فقرة أخرى ربما تكون عن المصروفات مثلاً أو عن الرحلات أو عن الميزانية . وقد خلق هذا المنهج الغرب نوعاً من التزق فى مواد الكتاب ، والتشتت فى ذهن القارئ . فنحن مثلاً نقرأ فقرة ضافية عن رحلة فى دولة عربية قام بها المسرح . ثم بلا سابق تمهيد أو ترتيب منطقي مفهوم ندخل فى فقرة عن « ثقافة الفنان » أو عن أهمية أن يكون هناك « مسرح دائم للفرقة » ، وهكذا . إن الإحساس الذى يصاحبنا طول قراءتنا للكتاب هو أن الأستاذ « حمروش » فى خضم هذه التجربة الجديدة عليه كان يحاول أن يتعرف على طريقه .

على أن الكتاب لا يخلو من فقرات طيبة ونعني بها تلك التى حشد فيها الأستاذ حمروش كثيراً من الوقائع التاريخية التى يمكن الرجوع إليها . ولعل أهم فقرات الكتاب هى فقرات الجزء الثانى التى تقع للكتاب فى مؤسسة فنون المسرح والموسيقى بعد أن ودع للمسرح القومى . ومع أنها لم تتخلص من طابع التسجيل الحرفى لتحركات الكاتب واصطدامه بكثير من ثغرات النقص الإدارية التى حركت فيه اهتماماً خاصاً بمحمدنا ، فإنها طرقت موضوعات هامة كموضوع المسرح الإقليمى ودور المؤسسة فى حقل المسرح . ثم يشير إلى ظهور فرق التلفزيون المسرحية بإصبع الاتهام ، مفنداً دعواه بأن هذه الفرق طغت على شخصية المسرح الجاد وكادت تقتله ، لولا أنها من جانب آخر خلقت نوعاً من الاهتمام بالمسرح وأسهمت فى تكوين جمهور للمسرح

عندنا وإن كانت خسارتنا الأدبية والمادية الناتجة عن قيام هذه الفرق أكبر بكثير من مكاسبنا منها أياً كان نوعها . وعلى أى الأحوال فلقد سعدت جداً بكتاب المسرح من الكواليس . . . ولكن أود لو يسمح لى الأستاذ أحمد حمروش بتغيير عنوان الكتاب - بالنسبة لى على الأقل - وتسميته : « المسرح . . من ذهن المدير » .

## بين الطريق الصعب والقالب التقليدى

الدكتور نعم عطية واحد من القلائل الذين يساهمون فى تنمية الحقل المسرحى فى مصر ، بالدراسات النقدية والأبحاث والمقدمات الصافية والمترجمات الأمنية والبرامج الإذاعية الحافلة . وهما نحن نراه يرغب الآن فى منح الحقل المسرحى مزيداً من نفثات روحه ، فيعطيه قطعة من ذات نفسه تكون إيداناً لنا بأن تناقشه بشأنها ، باعتباره مؤلفاً لاناقدأ ، يهدى المؤلف مسرحيته إلى صديقه شوقى عبد الحكيم « الذى اختار الطريق الصعب ورفض أن يقلد » - أى أنه بطريقة غير مباشرة يكشف لنا عن اتجاهه هو فى هذه التجربة ، موحياً إلينا أنه اتخذ لنفسه أسلوباً متميزاً خاصاً به ، وأنه هو الآخر اختار له طريقاً صعباً ورفض أن يقلد . ولعله يقصد بالطريق الصعب صعوبة أن يكون لك أسلوب منفرد ذو سمات وملامح خاصة ، أن تكون لك شخصية مستقلة . وإذا كان المؤلف يحمّد لصديقه اختياره الطريق الصعب ورفضه التقليد ، فإننا لاشك نحمّد له هو - نحن الأقربين - هذا الاتجاه فى حد ذاته : فهو اتجاه نحو تكوين شخصية ، ربما تكون متولّفاً نحو اكتشاف شخصية مسرحنا . وقضية التجديد قضية أزلية ، ولكنها فى بلدنا تتخذ الآن شكلاً حاسماً وخطيراً ، فى زحمة هذا الطوفان الذى يفرقنا بالأشكال والقوالب الأجنبية بصورة تدعو للذعر حقيقة . فالמושوع فى بعض الأعمال كثيراً ما يكون مصرياً ولكن وضعه فى شكل أجنبى يخنقه ، أو على الأقل يطنى عليه فيقطع به بطابع أجنبى ، نظراً لارتباط الشكل بالمضمون ارتباطاً وثيقاً .

فى تقديرى أن الشجاعة الوحيدة فى « الفنى الشجاع » هى شجاعة المؤلف . إنها شجاعة فريدة حطمت كل شىء فى سبيل لاشىء . تقدم المسرحية شاباً يقول عنه المؤلف إنه شجاع ، وإذا حاولنا البحث عن شجاعة هذا الفنى عميت أبصارنا لاضطرارنا قراءة المسرحية منى وثلاث ورابع . هذا الشاب فى يثور على منطق أبيه الرجعى ويشمر على حياة القصر ويرتل إلى الحياة فلا تنصفه الحياة . ذلك أنه صريح ، وصراحته هى مصدر شقائه ، ومع ذلك يصصر على موقفه من بذ التقاليد القديمة ورفض النفاق الذى يقول عنه أستاذه إنه هو السبيل للمتعارف عليه لترويج بضاعته وبضاعة الفنى - كما تتضح لنا ، بأسلوب تقريرى بحث - هى الأشعار

والأغنيات . وشاعرية الفنى لامتجد فى الجو المحيط به مناخاً صالحاً لنفوسها ، فتموت ويموت الفنى  
و « الذكري على مر الأجيال باقية » .

وهكذا ينهى المؤلف مسرحيته . أما أنا فأقول إن ثمة ذكرى من يخلقها مثل هذا الفنى . فهو  
لم يترك فى إحساسى حتى مجرد التأثير ، لم أتعاطف معه ، لم أحس بأنه شاعر ، لم أحس  
بمشكلته ، بقضيته . لقد كان مجرد كلمات جوفاء تتوالى هنا وهناك بلا مبرر مفهوم . وكلمات  
الحوار تستوى مع كلمات الإرشادات ، ولا فرق بين هذه وتلك ، فيمكنك ببساطة أن تنقل  
الإرشادات مكان الحوار والحوار مكان الإرشادات دون أن يحدث أى خلل . فى كلمات  
المسرحية فوضى ، وشخصياتها لا تميزها عن بعضها أية ملامح خاصة بأى منها ، حتى الحوار  
الفنى يمكن أن يقوله الأستاذ ، ويمكن أن يقوله الأب ، وكذلك يمكن أن تقوله ذات الشعر  
الأحمر : فهو فى النهاية كلام المؤلف نفسه وتفكيره ومنطقه ، ولتذهب الشخصيات وليذهب  
للمسرح معها إلى الجحيم . والأثر الوحيد الذى يمكن أن تتركه هذه المسرحية هو خلق أزمة ثقة  
فى نفس قارئها . فيتوهم القارئ حقاً ، لأول وهلة ، أن هذا الشيء المعقد بكلماته القليلة  
وإرشاداته الغزيرة لا يمكن أن يكون موضوعاً هكذا لله فى الله ، بل لابد أن المؤلف يقصد من  
ورائه شيئاً ، ولكن اطمئن أيها القارئ الذى قرأها ولم يعد منها بشيء ، فقد مررنا نحن بهذه  
التجربة وأمسكتنا بكل حرف وحللتناه وأرجعناه كما يقولون إلى عوامله الأولية فاتضح لنا أن  
لاشيء هناك ، وأن عقليتك وعقليتنا لا تزال بخير . واعلم أن أغلب شبان القاهرة للثقافتين الذين  
فهموا سائر التجارب العلمية ، معقولها ولا معقولها ، لم يفهموا هذا الفنى الشجاع - وقد انتصح  
لى هذا فى أحاديث كثيرة دارت بينى وبينهم .

أنا لا أدرى بالضبط ماذا يريد المؤلف بتجربة كهذه . هل لديه مثلاً أقوال وآراء خطيرة  
يخاف أن يعلق فى حبل المشنقة لو صرح بها ؟ وإذا لم يكن لدى المؤلف - وهذا هو  
الواضح - شيء خطير ، فما الداعي لأن يعقد نفسه بهذه الدرجة ؟ إن الفن ليس هو الغموض  
ولكنه الوضوح والبساطة . أنا لا أحاول الانتقاص من موهبة المؤلف : فعل العكس ، أنا ممن  
يؤمنون ببقائه المسرحية ، إلا أنهى أرى من واجبى أن أذكره بحقيقة هامة لا أظن أنها تنيب عن  
وعيه . تلك هى أن غموض العمل دليل قاطع على غموض الرؤية ، وأن الرؤية إذا غمضت  
استحال التعبير عنها ، وأنه قد يكون المؤلف بهلواناً بارعاً فيلد مولوداً وهو لا يدري من كنهه  
شيئاً ، وربما جاء ذاك المولود جرثومة تعذب البشر وتنخر فى أفتنتهم ، وقد تعيث فى الناس

فساداً ، وأنه قد يكون ذلك الهلوان ذكياً بعض الشيء فيتعمد إعطاءنا مولوداً لاملامح له ثم يتركنا نتراشق بالآراء وتتناطح بالحجج والتفسيرات والتكهنات على حين أنه يخرج لنا لسانه عبر أكتافنا . إننى أخشى على براعمنا الجديدة ، وعلى المؤلف بوجه خاص ، من خطر ذلك التيار الهلوانى .

الحوار فى المسرحية مكتوب على طريقة مايسمونه « بالشعر الحديث » . فثلاً تقول الفتاة حيناً طلب الفقى منها الزواج :

الفتاة : إيه ؟

الزواج منك ؟

أنت مجنون !

( تسحب يديها من يديه صانحة )

اتركنى

الفقى : ( غير فاهم ) معذرة

ربما كان على أن أطلبك من أمك

الفتاة : ( تمجتاحها موجة من الغضب والاشمئزاز )

هذا سخف .

منك .

فيالله عليكم ، بماذا تسمون هذا الكلام ؟ هل هو شعر مثلاً ؟ إذا كان المؤلف يرى أنه شعر ، فما أبعد مثل هذا الكلام عن الشعر ، إنه لا يبلغ مستوى الكلام العادى فضلاً عن أن يكون شعراً . وإذا كان المؤلف يعرف - وهو قطعاً يعرف - أن هذا ليس شعراً ، فما الداعى لأن يكتب كل حرف فى سطر ؟ ومادام المؤلف قد استخدم اللغة الفصحى فلم جاء كلامه عادياً هكذا ؟ إن الكلمة المسرحية كلمة يُعمل لها تمثال ، كلمة مشحونة بالانفعالات ، نابضة بالأحاسيس ، حافظة بالصور الموحية . أما هذا الحوار فإنه يمكن أن يصلح للحديث فى أى مكان آخر ماعدا المسرح . إنه يشعرك بأنه كلام مترجم . إننى لندشش : هل هذا هو « الطريق الصعب » كما يراه المؤلف ؟ إن كان رفضه للتقليد يعنى الانزلاق إلى هذا المنحدر ، فربحاً بالتقليد .

ومسرحية عنوانها « الفقى الشجاع » لابد أن تقوم فيها شجاعة الفقى بدور البطولة الأول .



أما في مسرحيتنا هذه فإن المؤلف كالمدرسين سواء بسواء - يمسك مؤشراً يصاحب حوار الفنى ، عن طريق الإشارات ، مشيراً لنا على أن هذه اسمها شجاعة الفنى . على أية حال فلنقم حداً يبتنا وبين هذه التجارب الطليعية ، ولنغدد إلى مسرحنا التقليدى ، وسنرى أن هناك فناناً شجاعاً حقاً وحقيقاً . وأمامى الآن مثالان للشجاعة ، نحس بشجاعتهما إحساساً نابهاً من طبيعة الموقف ، وهما راجى حمود ، المخرج السينمائى فى مسرحية « سبأ أونطة » لنعمان عاشور ، وسعيد ، الضابط الشاب فى مسرحية « المحروسة » لسعد الدين وهبة .

وقد اخترت هذين النموذجين لا لأنها بارزان فى تاريخ مسرحنا الحديث ، ولكن لأنها بالقياس إلى فنى نعيم عطية يثيران اختلافاً حول معنى الشجاعة عموماً . والحق أنه إذا كانت « الفنى الشجاع » مسرحية يعتقد مؤلفها أنها طليعية تمشى فى الطريق الصعب ، فهى تختق كذلك فى طريقها ذلك . أما مسرحيتنا « سبأ أونطة » « والمحروسة » فمسرحيتان تقليديتان ، ومع ذلك نلمس فيها الجو المصرى الصميم بطعمه ومذاقه ونكهته . ولئن كانت الشجاعة فى نظر نعيم عطية هى تمرد الفنى على دنيا القصر وعفن التقاليد وإعلانه رأيه بصراحة تامة أدت إلى موته ( مع أنه طول حياته - على حد قوله - « شغفت بالتوفيق بين الفرد والوسط الذى يتحرك فيه ، واحتفظت للشخصية بحياتها الداخلية حتى عند دخولها إلى الحياة المشتركة ، ودافعت عنه عند ضد طغيان الوسط المحيط به » ، ومع أننا لم نره طوال المسرحية إلا ميتاً موتاً حقيقياً ) - أقول إنه إذا كان المؤلف يعتبر من الشجاعة أن تقول رأيك ، ومن نفسك أن تخرج لسانك هؤلاء الأوغاد الذين قتلوك ، فإن الشجاعة فى نظر كل من نعمان عاشور وسعد الدين وهبة هى أن تتصر على ذاك العفن ، الشجاعة عندهما هى إيجابية الموقف والشخصية فى آن معاً ، ليست شجاعة خطابية ولكنها شجاعة فعلية نابعة من إيمان المؤلفين بالإنسان أولاً ، وبضرورة التغيير والثقة فى الإرادة ثانياً .

وكل من المخرج راجى والضابط سعيد وضع - كالفنى إياه - فى بؤرة عفن ، هى فى حد ذاتها مناخ غير صالح لنمو بذرة طيبة . جاء الشاب راجى من بعثته الدراسية فى فرنسا ، وفى ذهنه آمال وأحلام سينمائية يود لو يبينها على أرض بلاده . ولكنه فوجئ بأن الواقع مر مرارة لا تحتمل . فملوك السينما فى البلد هم أبعد الناس عن السينما والفن عموماً ، إنهم مجموعة من الأفاقين النصابين اتخذوا من السينما حقلاً يلبثون فيها للملايم والدعارة على مستويها : المادى والفكرى ليجنوها فى النهاية ذهباً يشيدون به المهارات ويقتنون التاكسيات . وفى جو كهذا

يمكن أن يكون سمير فخرى عامل المراج السابق صاحب شركة مينائية ، وشلفم الريجسبر مديراً للإنتاج ، وشحاتة معد الاستديو مخرجاً ، وعادل زهير المحامي النقي مؤلفاً ، وكذلك أ. م. الصحنى الدعي ناقداً ومؤلفاً ومورداً للوجوه الجديدة والكومبارس ، والسبت نجوى حسين الداعرة ذات الحسمين عاماً أستاذة وثقة أولى للدر الأول في كل فيلم ، وأن تلفق -تبعاً لذلك- القصص والسيناريوهات ، ولا مانع من أخذ رأى شلفم في حبك مشهد من المشاهد ، ولا مانع أيضاً من قبول اعتذار راجى عن إخراج الفيلم ، وليقم سمير فخرى بإخراجه . السوق رائجة والحقيقة ضائعة والمسئولية من الصعب تحليدها . لا مجال هنا إذاً لشيء اسمه الفن أو الأخلاق أو ما إلى ذلك . على كل من يزعم الدخول في الكادر ليصبح نجماً لامعاً ، أن يلف في خرقه بالية كل ما يحرص عليه الإنسان من قيم معنوية ويلقى بها عند الأقدام لتسحقها .

والتوق إلى صنع شيء ذى قيمة يضطرم في أعماق راجى حمود ويورق لباله ويكاد يزهق روح ذلك المارد الذى يتناول رأيه في أعاقه مانعاً إياه من الانزلاق نحو الرذيلة . ولكن شجاعة النقي راجى تمنحه مزيداً من العمود والإصرار على موقفه ، وتمنحه من التفريط في قيمه ، وتعطى أمه طاقة استمرار عجبية ، وتيب به أن يقف في طريق فتحة الطالبة الجامعية التى تعتبر- في نظره وفي نظر الحقيقة - مثالا لفضيحة السينما للنحرفة في البلد ، إذ كانت فتحة تود أن- تكون ممثلة ( فالسينما يوضعها ذاك خلقت جيلاً فاسد الأخلاق تافهاً ) . ويمنعها من الدخول في ذلك الوسط للنحل ، وينصحها مخلصاً أن تكمل دراساتها الجامعية ثم بعد ذلك تفكر في التمثيل ، بل إنه يرفض علاقة كانت فتحة تريد أن تقيمها معه . وكان بإمكان راجى أن يتحول إلى نجم لامع يلعب بالنهب لو هو فقط تنازل عن بعض ما يتمسك به . ولكنه لم يفعل ، وفضل أن يبيع أثاث بيته ليحصل على قوت يومه . وكانت فتحة في رأيه تمثل الجمهور الذى يتفاعل مع للمهزلة السينائية . وكان هو يأمل كثيراً في تغيير هذا الجمهور ويعمل على سرعة تغييره . وفي نهاية المسرحية تشهد موقفاً بارعاً لسمير فخرى ملك السينما وهو يحاول تمرية فتحة ، فإذا تمرت فتحة وقع العقد ، وإذا وقع العقد كان ذلك إيذاناً باستمرار للمهزلة . ولكن الأمور كانت قد بدأت تتكشف . وفي عز الليل يأتي راجى ليضع نهاية للمهزلة ويأخذ فتحة وقد تغيرت نظرتها وفهمت الحقيقة تماماً . ويتغير نظره فتحة تتضح بارقة أمل في غد السينما الذى يسمى إليه راجى .

وهذه المسرحية ، والحق يقال ، من أضعف مسرحيات نمان عاشور فنياً وفكرياً . فهي تعتمد على قطاع واحد ، هو قطاع السينما آن ذاك ، وتعمل على فضحه وكشف أسرارها ، وكان من الواضح أن نمان عاشور ويدعو إلى تأميم السينما لكي يتسنى للدولة أن تشرف بنفسها على تنمية هذه الصناعة الثقيلة . وهذه الدعوة سيطرت على ذهن المؤلف طوال كتابة المسرحية ، فجاءت المسرحية وكأنها مذكرة تفسيرية يطرحها نمان عاشور أمام عيون الدولة لتتخذ الحل الحاسم حيالها . ولذلك خلت المسرحية من الجانب الفكرى وغدت محدودة القيمة الفنية . وهذه بالطبع عادة الأعمال الفنية الدعائية ، ينهى دورها بانتهاء ماتدعو إليه . والحسنة الوحيدة في مسرحية « سيا أونطة » هي ما تحفل به من حوار نابض حي . ولقد حفلت المسرحية ببعض المواقف المفتعلة ، التي أرى أن المؤلف لم يقصد بها سوى الإضحاك - مثل ذلك المشهد الذي ازدوج فيه معنى قتل زوجة إحدى شخصيات الفيلم بقتل زوجة إحدى الشخصيات الواقعية الموجودة في نطاق الشركة . إن هذا الموقف لم يصف شيئاً جديداً ، ولعل المؤلف قصد به أن يخلق خلافاً بين ميمر فخرى صاحب الشركة وبين موظفه شلغم لينتهي الأمر بطرد شلغم من الشركة وليختم بذلك الفصل الأول . على أية حال ، لقد كان مشهداً مبالغاً فيه إلى أبعد حد . ومن المعترف به أن « عاشور » يعنى عناية فائقة برسم الشخصيات رسماً دقيقاً .

وإذا كان المؤلف قد ركز كل اهتمامه على شخصية راجى باعتباره بؤرة الضوء والشعور التي تركزت عليها فكرة المسرحية ، فلعل سعد الدين وهبة أكثر تركيزاً على بطله سعيد في هذه الناحية بالذات . وربما يكون السبب في ذلك هو الاختلاف الواضح بين البطلين . فشخصية راجى كان يشوبها ظل من اليأس من تضخم المهزلة . أما شخصية سعيد فكانت تستمد من تكلف العفن طاقة أمل جديدة . فسعيد يعيش فترة من أتمس فترات تاريخنا . وهي تلك الفترة التي سبقت قيام الثورة والتي يمكن أن نقول عنها إنها كانت إرهاباً بقيام الثورة ، فترة كانت تعاني من أزمة ضمير عامة تسود الحياة كلها ، اختنق فيها كل شيء حتى الحياة نفسها المنطق الوحيد الذي كان يحكمها هو منطق اللاإنسانية في معاملة الآخرين . الإنسان يصارع نفسه صراعاً غير شريف . والسلطة تستغل أسوأ استغلال . لا ، لم تكن سلطة ، بل كانت سلاحاً في يد محتكرها يستخدمونه لتحقيق الرفاهية لهم وحدهم وسلب الدماء من عروق البسطاء والعزل من السلاح . ومركز السلطة هو السراى ، السراى هي السلطة العليا تستخدم السلطة القضائية والسلطة التنفيذية لتحقيق أغراضها . والسلطان - القضائية والتنفيذية - تتصارعان إحداها

ضد الأخرى صراعاً تافهاً متمثلاً في ذلك التنافس والحقد الرهييبين القائمين بين زوجة المأمور وزوجة وكيل النيابة ، صراعاً تافهاً تفاهة الفراغ الذى يحشش في أدمغة أفرادها وحياتهم . المأمور يستخدم العمدة ، والعمدة يستخدم الخقراء ، والحقراء ينهشون لحم الساكنين والمعلمين ، وقضية الشعب ميمعة حائرة تائهة ، والكل من حيث يدرى ومن حيث لا يدرى مجتد في خدمة الحكام وأولى الأمر ، مسلم لهم مصيره يلعبون به كيف يشاءون .

من الطبيعي في جو كهذا أن تنطفئ أية بارقة ضوء تلمع في الأفق . فأياً كانت قوة الإشعاع في تلك البارقة ، فهي لا بد أن تختفي خلف سحابات كثيفة من اللخان . وسعيد عنصر طيب ونبذة ضالحة لجبل متفتح أدرك دوره واحترم إرادته . كيف استطاع أن يتلاءم في جو واحد مع المأمور ومعاون الإدارة ومن إليهما ؟ إن الصراع قائم على أشده بين الجو العفن الذى يقف على رأسه المأمور وبين الضباط الجديدين سعيد ، والمؤامرات تحاك للإيقاع به وجذبه إلى ذلك الجو . ولعل شخصية بنت المأمور في المسرحية هي الفخ المنصوب له . فزوجة المأمور كانت ترى فيه أحسن عريس لابنتها . وواضح طبعاً مافى هذه اللمحة من إيماء خفية إلى ماترمى إليه زوجة المأمور ، لكأنى بهذه المرأة تمثل « طبيعة » الجو العفن التى تسعى إلى ضم هذا البرعم النظيف إلى حضنها بترويحها من ابنتها . ولو كان قد وقع في حبالها لتحول بالضرورة إلى واحد منهم . ولكننا نرى سعيداً يخطط لنفسه خطأ آخر يتفق مع إرادته ووعبه بها . كان على خط مستقيم ضد المأمور وضد الجو عموماً . لم تنفع معه ألاعب المأمور ، ولا عزائم زوجة المأمور ، ولا أحجبة أم عباس . كانت هذه المحاولات تعطيه مزيداً من الإصرار والإيمان بموقفه ، ويتخذ منها منارات يستهدي بها في سيره نحو غايته : العمل على عدم سلب الإنسان إنسانيته ، وتوعيته بها . وكما كانت راقعة تلك النهاية التى كللت كفاح سعيد : فهاهو ذا يضع يده في يد عبده أفندى المدرس الإلزامى ، ويتماهدان معاً على مصادقة الكتاب . كانت هذه النهاية بداية لتحقيق أمل سعيد ، وهى نشر الوعي والإشعاع الثقافى بين الناس البسطاء حتى يدركوا حقيقة وجودهم .

وسعد الدين وهبة يسمى مسرحيته « المحروسة » . والمحروسة هي قرية من قرى مصر كانت تملكها الحاضرة الملكية بما فوقها من زرع وضرع وبشر . ومن الواضح أن ذكاء المؤلف في اختيار المحروسة أرضاً تقوم عليها أحداث مسرحيته أعطى المسرحية بُعداً جديداً لما كانت عليه مصر عموماً قبل الثورة . فمصر في حقيقة الأمر لم تكن أيامها إلا محروسة كبيرة تملكها كذلك

الخاصة الملكية . ولولا وجود شخصيات كشخصية سعيد ووكيل النيابة لظلت حتى الآن ، محروسة . وهذه المسرحية هى أولى مسرحيات المؤلف المنشورة ، التى بلغت الآن ست مسرحيات . ويرغم أنها التجربة الأولى فى حياة المؤلف المسرحية ، فإنها وضعت بمقدارة فى مركز تاريخى هام بالنسبة لمسرحنا المصرى المعاصر . والمؤلف يمتاز بالصدق الموضوعى أولاً وبالرؤية الشعبية ثانياً .

وأعنى بالرؤية الشعبية أن موضوعاته قريبة دائماً إلى الأفهام ، مع احتفاظها بمستواها الفنى الذى يضعها جنباً إلى جنب مع أية مسرحية لأى كاتب أجنبى من الكثيرين الذين نترجم لهم . ومع أن المسرحية لاتعطينا حكماً صادقاً على مسرح سعد الدين وهبة ، فإنها تحدد لنا معالم شخصيته وتحمل بدور فلسفته التى اتضحت جوانبها فى بقية مسرحياته : صراع الإنسان ضد القوة الظاهرة التى تسير دقة حياته .

## «أراخت» . . اللامسرحية

من الحقائق المسلم بها فى تاريخ المسرح المصرى أن «أحمد شوقى» هو الرائد الأول للمسرحية الشعرية . وأن أحمد شوقى فى رواياته المسرحية كلها تقريباً قد وقف على أرض مسرحية ، لعل راسين وكورنى وأغلب كتاب المسرحية الشعرية الفرنسية هم العمد التى تنتصب فوقها تلك الأرض بحكم دراسة شوقى فى باريس فى أثناء إيفاده فى بعثة لدراسة القانون الفرنسى من قبل السراى . وأن أحمد شوقى إذا كان فى أشعاره بوجه عام والمسرحية منها بوجه خاص قد تأثر تأثراً واضحاً بالتراث الشعرى العربى الأصيل ، فإنه فى مسرحياته قد جمع إلى ذلك بين الأصالة العربية فى التعبير وبين تطويع اللغة الفصحى والأوزان الشعرية الخليلية والقالب العمودى . . للمسرح . ومع أن أغلب مثقفينا يعرفون الدور الذى قام به شوقى فى المسرح الشعرى ، فإننا نمود فنلقى بعض الضوء على أسلوبه فى تناول المسرحى الشعرى لما له من أهمية فى هذا العمل الجديد الذى نعرض له بالتقد ، وهو مسرحية «أراخت» للشاعر الشاب «محمد العفيفى» .

كان من الواضح أن شوقى انجبه انجهاً كلاسيكياً . فهو يختار موضوعاته من التاريخ ، والتاريخ المصرى على وجه التحديد ، مقتفياً بذلك أثر شعراء المسرح الكلاسيين فى استلهاهم التاريخ موضوعات لمسرحياتهم غير أن شوقى نراه يميل إلى التاريخ الأسطورى لا التاريخ الحقيقى . وهذا ميل شاركه فيه كثير من شعراء المسرح فى كثير من بقاع الأرض . وإنما إذ نرى أثر شوقى يمتد إلى كل من عزيز أباطلة وعلى باكتير فيما أنتجناه من مسرحيات شعرية انتهجا فيها نهج شوقى ، حتى فيما وقع فيه من أخطاء درامية لانغفر بالقياس إلى الأحكام النقدية الحديثة . . نرى كذلك أن هذا الأثر لم يقف عند حد أباطلة وباكتير فحسب ، وإنما يمتد إلى شاعر من شبابتنا أبناء هذه الأيام هو محمد العفيفى .

وإذا يكتب شاعر كشوقى مسرحياته التى كتبها ، فإن حكمنا على مسرحياته لا بد أن يرتبط - بالضرورة والاحتمة - بالظروف التى نشأ فيها فنه وحصيلة عصره الثقافى آن ذاك من هذا الفن . فإذا أضفنا إلى ذلك خواء تراثنا الأدبى من فنون المسرح تبين لنا مدى أهمية الدور الذى قام به

شوق من ناحية ، ومدى اللين والرفق اللذين يمكن أن تتناول بهما أعماله المسرحية من ناحية أخرى . ومهما يكن من أمر فإن قيمة أعماله تلك لو خفت على مر السنين والصور فإنه يبقى لها فضل الريادة في هذا المجال . أما أن يكتب شاعرنا محمد العفيف مسرحية « أراخت » الشعرية في هذه الأيام ، وبعد أن ساد في حقلنا الأدبي ما يمكن تسميته بالازدهار المسرحي بالقياس إلى تراثنا الفقير في هذا الفن . فإننا يجب أن نتناولها بشيء من القسوة والرفق في آن معاً . القسوة : لأن الثقافة المسرحية أصبحت والحمد لله ميسرة لكل من يعرف كيف يفك الخط ، وأن عمداً العفيف كان عليه أن يعيش في أحدث تطورات المسرحية في عصرنا الحاضر لكي تجيء مسرحية بنت عصرها . والرفق : لأن هذه المسرحية هي التجربة الأولى في حياة الشاعر وإن كان قبل ذلك قد أصدر ديوانين من الشعر هما « العملاق الأسمر » و « آفاق الصمت » وقد لاحظنا من قراءتنا هذين الديوانين انتساب الشاعر أو انتماءه إلى المدرسة الكلاسيكية في الشعر ، أو إن شئنا سميناها المدرسة القديمة التي تتخذ من قالب العمودى شكلاً لمعانيها ، ومن الألفاظ القديمة للمحتلقة المخطئة أوعية للمعاني أو معارض تهتم في الدرجة الأولى بالرين الموسيق والضرب الإيقاعي في نهاية كل مربع .

وأرجو ألا يفهم من كلامي هذا أنني متعصب لشكل القصيدة الحديث . ولكنني فقط أرمي إلى أن الشاعر في مسرحيته هذه قد نهج نفس النهج الذي بدأه في قصائده الأولى من ناحية الصياغة الشعرية . . . وسلك طريقاً سلكه من قبله أحمد شوقي في البناء الفني لمسرحياته . . وفي تقديري أن هذين خطان كبيران أوقع الشاعر نفسه فيها دون أن يدري . فإذا كان من المفهوم بداهة أن أحمد شوقي مع تطويعه للكلمة العربية الفصيحة، بحيث تتناسب والتوليد الدرامي للفعل فإن سجن قالب العمودى للشعر العربي القديم قد حال بينه وبين الانطلاق في التعبير . وبدلاً من أن تتحدث الشخصيات على سجيها بما ينبع من مواقفها الدرامية ، كانت تتحدث بما يتبع للبناء العمودى في الشعر أن يكتمل ويشكل بذلك قصيدة عصماء يمكن ببساطة أن تفصلها عن المسرحية ونعتبرها قصيدة مستقلة بذاتها كما حدث حين لحن عبد الوهاب بعض قصائد مسرحيات شوقي وغناها . هذا من ناحية الصياغة الشعرية . وأما من ناحية سلوكه طريق شوقي فإنما يتضح في استلهاه التاريخ الأسطوري موضوعاً لمسرحيته ، مع فارق بسيط وهو أن شوقي استلهم التاريخ المصري في حين يستلهم العفيف التاريخ الأسطوري الهندي ولا أحد يدري ما الحكمة في هذا .

إنه يختار أحدثه تاريخية أسطورية تتحدث عن الملكة أراخت التي كانت ترتبط وجدانياً بروح الشعب الذي كان يمن في تعذيبه زوجها الملك بلاذ أحد ملوك الهند القدماء في سبيل سعادته هو ، التي أراد أن يقيمها على أشلاء ضحاياها . وقد أودى تعاطف أراخت مع الشعب بحياتها ، إذ يقتلها الملك في لحظة غضب جنوني بعد أن يقتل الحكيم « كباريون » الذي فسر له خطماً رآه ، وكان تفسير الحلم يتعارض مع خطة الملك في بناء سعادة مزيفة تجمعهم براقة القصر « حوارا » . ولكن أراخت التي ماتت فانت روح الشعب في شخصها بموتها ، نراها نجياً من جديد ، فتعيا بالتالي روح الشعب وتحضر ثم تنتقم من الملك انتقاماً معنوياً يتضافر فيه الشعب مع الجيوش وإن كان الملك قد قتل نفسه في النهاية بمنجره الذي قتل به الحكيم وأراخت . وخلف هذه الأحدث البسيطة تلوح لنا فكرة رائعة كان من الممكن أن تقوم عليها مسرحية شعرية لأبأس بها ، تلك هي فكرة الحكيم كباريون الذي قتل من أجل الكلمة فأحيا بمقتله روح النضال والكفاح في وجدان الشعب . لو أن الشاعر ركز على هذه الفكرة وجعلنا نرى أراخت وبلاذ وكل معطيات المسرحية من خلالها . . لو أنه صبر عليها وتركها تحترق في وجدانه حتى تنفج معها وسائله التعبيرية وحصيلته الدرامية . . لو أنه تخلص من أحمد شوقي وعائش اتجاهات العصر بكل ظروفها وملابسها . . لو أنه أخذ من شوقي - فقط - جانباً من كلاسيكيته المهيبة ، ومن زكي أبي شادي وعلى محمود طه جانباً من رومانيتها ، ومن عبد الرحمن الشراوى وصلاح عبد الصبور جانباً من حديثها في التعبير وتبصرهما بالأرض التي يقفان عليها . أقول لو أن المؤلف فعل ذلك لقدم إلينا عملاً مسرحياً جيداً وغاية في الروعة .

غير أننا نراه يقدم لنا الأسطورة كما يقول التعبير الشعبي « عيلها » بدون أن يدخلها في جوفه ويتركها تخرج بعد حين وقد تحولت إلى مزج آخر في صورة عمل فني جديد مستلهم من روح الأسطورة . وهو بهذا قد أثار من جديد قضية استهلاك الأسطورة في التعبير الأدبي . .

ولكننا لن نخوض غار تلك القضية الكبيرة لا لشيء إلا أننا أشبعناها قولاً وتحليلاً على مدار السنين الفاتية حتى أصبحت من البدهيات المعروفة لكل مترجم مسرحي . وعلى أي حال فهو ليس وحده الذي وقع في هذا الخطأ ، فكثير من كتابنا الجدد يفوتهم أن الأسطورة ما هي إلا وسيلة للتعبير عن مضامين عصرية ، وأنه لكي يتم هذا فعل الكاتب أن تكون لديه - أولاً - هذه المضامين العصرية ، ثم بعد ذلك يضمها أسطورة ما ، بل لابد أن تكون أسطورة تتأهل مع مضامينه وتستطيع التعبير عنها . وبالنسبة لأعمال كتابنا الجدد بوجه عام ومسرحية



«أراخت» بوجه خاص نجد أن الأسطورة تستوى المؤلف فيكتبها على الفور ، وفي أثناء كتابته لها نكاد نسمع صرير قلمه على الورق وهو يلف حولها ويدور ليلصق ، أو يركب عليها مضامين ما . ومن الواضح أن الشاعر في «أراخت» لم يكن لديه ما يود قوله للقراء قبل أن يعثر على الأسطورة ، من ناحية أن هذا واضح في المسرحية ، ومن ناحية أخرى أنه لو كانت لديه قيمة مضمونية معينة بالنسبة لهذه الأسطورة إذن لبحث عن مثيلة لها في التراث المصري ، وكان حتماً سيضع يده على الآلاف مثلها بل الأروع منها ، وحيث أننا نكسب مسرحية جديدة لها صلة وجدانية بنا وبالكاتب الذي يتعاقب انفعاله بها مع انفعالنا لها ويحدث بذلك الأثر المطلوب .

وقد لا نتجاوز الحد إذا قلنا إن مسرحية «أراخت» على ما فيها من مجهود ، لا تنتمي من قريب أو من بعيد إلى عصرنا . وأقصد ، أن قضايانا المعاصرة - وهي كثيرة بالطبع - اختفت من المسرحية اختفاء تاماً ، حتى إن القارئ يمكن أن يعتبرها مكتوبة أيام جلوسها إن كانت قد حدثت ، أو بمعنى أدق يتضح له أن المسرحية تدور في عالم بعيد كل البعد عن أيامنا الحاضرة . . وفي تقديرى أن هذا أكبر عيب يمكن أن يلحق بعمل فني أيا كانت قيمته الأدبية . وإذا ألقينا نظرة فاحصة على طريقة معالجة المؤلف لمسرحيته ، نراه لا يخرج عن الدائرة التي رقص فيها كل من راسين وكورنى ومن بعدهما شوق . . وقد لا أكون مغالياً إذا قلت إن هذه المسرحيات الكلاسيكية - ابتداء من راسين حتى محمد العفيفي - لم تستغل خشبة المسرح استغلالاً سليماً . . اللهم إلا إذا كانت خشبة المسرح منبراً لإلقاء الخطب والقصائد وتبليغ الأخبار ليس إلا . فإذا كانت الأحداث المسرحية لكل من راسين وكورنى ومن بعدهما شوق تقع دائماً خلف الستارة ، فإن شاعرنا الناشئ يكاد يكون صورة مصغرة لذلك المسرح القديم . إن مسرحيته لا تغفل بأى حدث . وحتى أهم أحداثها يبلغنا عن طريق البريد المستعمل ، على لسان شخصيات تدخل المسرح وتفتحهم المشاهد لا لشيء إلا لكي تبلغنا مثلاً أن الشعب يثور ، أو أن كباريون يتعذب في سجنه ، أو . . أو . . الخ . في حين كان المفروض أن نرى «الحدث» مجسماً أمامنا يتحدث عن نفسه بنفسه دون الاستعانة بأى مؤثرات خارجية عنه . وما دام الحدث قد اختفى من عمل درامى . فأين الدراما إذن ؟ . . ثم إن الشخصيات ليست مرسومة بدقة نجعلنا نتعرف على كل شخصية من الداخل والخارج . إننا لا نرى إلا أجساماً تتحرك وتتحدث فقط ، حديثاً لا يجوز لنا أن نعتبره حواراً لأنه غير خاضع لمقتضيات الحوار

الفنية من تطوير الفعل الدرامى والاقتراب من لحظة الذروة . . إنما هو نوع من النقاض القصائدى ، الذى يذكرك مثلاً بسوق عكاظ ، حيث يقف الشاعر ثم يلقى قصيدة ثم يتلوه آخر وهكذا . . ولقد فتت الشاعر قصائده وتفاعيله ووزعها على كثير من الشخصيات ، ولكنه مع ذلك لم يحتفظ لكل شخصية بمقوماتها الخاصة ومماتها الذاتية ، ومن ثم فنحن لا نقنع بأن ثمة كلاماً كهذا يمكن أن يصدر عن شخصية كذلك .

على أننا لا يمكننا إلا أن نشد على يد الشاعر محمد العفيفي تقديراً لجرأته فى اقتحام هذا الطريق الصعب ، وهو طريق لويعلمون خطير . ولئن كان عبد الرحمن الشرقاوى قد بشر بعودة المسرحية الشعرية تباشيراً طيباً يمنحنا الثقة فى مستقبلها ، فإننا نرى أن ثمة خطوات فى هذا الطريق بدأت تعدو بمحاولات تستحق التشجيع . . والعفيفي شاعر نود له أن يتخلص من قبضة القالب التقليدى ، وأن يستزيد من دراسة للمسرح والدراما . ولو فعل . . لأصبح لدينا شاعر مسرحى لا بأس به .

## خطوات . . نحو مسرح مصرى

هدفى من التوفيق بين هذه المسرحيات الثلاث فى مراجعة واحدة ، محاولة للتثبت من وجهة نظر طالما راودتنى منذ عرضت هذه المسرحيات على المسرح إلى أن صدرت فى كتب ، ذلك أنها - فى تقديرى - تشكل قضية هامة لا يجب أن نمر عليها بدون الوقوف عندها وتفسيرها على ضوء ما أثارته فى ذهنى من أن المسرحيات الثلاث تنتمى - من قريب أو بعيد - إلى وجداننا الشعبى الأصيل ، وتستلهم من تراثه أساليب جديدة للتعبير عنها ، تقرها من اكتشاف شخصية المسرح العربى فى مصر . وأقول « أساليب » لأن كل مسرحية استعارت من ذلك التراث شيئاً جوهرياً هاماً .

فمسرحية « خيال الظل » مثلاً - لرشاد رشدى - تستعير مفهوم ذلك المسرح الشعبى المسمى باسم المسرحية نفسه ، بمعنى آخر تستعير تلك الأرض التى أقامها مسرح خيال الظل فى أذهاننا كنمط من الأنماط التمثيلية ، وفوق هذه الأرض تحركت شخصوس المسرحية لتعرض علينا ظلالنا على مسرح حياتنا . وإذا كان الإنسان يترك ظله خلف ظهره فإن خيال الظل هو انعكاس صورته إلى أمام . وظل الإنسان هو ماضيه ، يخلفه الإنسان وراءه ومع ذلك تنعكس صورته ، أو خياله ، لتواجه الإنسان فى حاضره . . وإذا كان من المفهوم بداهة أنه من غير الطبيعى أن ينظر الإنسان ، خلال ماضيه فى الطريق إلى خيال ظله المنعكس أمامه ( إذ أنه فى هذه الحالة لن يرى أبعد من موضع قدميه وتكون النتيجة - طبعاً - أن يحرفه هدير الحركة فى الطريق ) ، فنفس النتيجة تتحقق بالنظر إلى الماضى . والماضى فى مسرحية « خيال الظل » يتحول إلى ظل أسود قائم يلقى خياله أمام أعين الشخصيات فيحجب عنها رؤية الحقيقة ، حقيقة نفوس الشخصيات وذواتها ، الأمر الذى يقف بهم عن مسيرة ركب الحياة فى تقدمه . والمسرحية لا تدعو لأن ينبذ الإنسان ماضيه ويعيش فى الحياة مسافراً بلا متاع ، ولكنها تحلره من الاستغراق فى ماضيه لأنه بذلك يلقى التفكير فى حاضره الذى هو فى ذات الوقت إعداد واستعداد للمستقبل - إنها تدعوه إلى أن يستفيد من ماضيه لا أن يكون ضحية له . تيسب به أن يتخذ من ذلك الماضى متاعاً يتزود به فى رحلته عبر الحياة ، بمعنى أنه خاض خلاله غمار

التجارب . والمفاج من يحدد من تجاربه السابقة قبساً من الضوء ينير له الدرب الذى يسير عليه . والويل لمن يقف من تجاربه موقفاً سليماً : إنه حينئذ يترك نفسه فريسة لها فتفسد عليه حياته . تماماً كما حدث لعادل بطل المسرحية : فثمة تجربة مريرة جابهته فاهتز حيالها كيانه ، ضعف أمامها فلم يستطع الاستفادة منها . ولو كان قد فعل لذاب أثرها فى ضوء فهمه لها ، ولكنه انهزم تماماً ، فكانت ظلاً ثقيلاً حجب عنه حقيقة ذاته وظل على مر الأيام يزداد ثقلًا ، ومن ثم تمضى شخصيته الحقيقية فى الاضمحلال حتى أصبح تائهاً فى ظلام كثيف يملأ ناظره ويعمي عن شخصيته الحقيقية فتضيع تبعاً لذلك أبعاده ويصبح غير قادر على تحقيق شىء بالمرء . وكان لابد أن يبدأ رحلة البحث عن نفسه .

والقضية بين يديه وعليه أن يحققها بنفسه ويكشف عن الجاني الحقيقى عليه . وهى ليست قضية مقتل الألقى بك الذى انتدب للتحقيق فيها باعتباره وكيل نيابة . ذلك أن قضية الألقى بك هذه لم تكن فى حقيقة أمرها الدرورة النهائية لقضيته هو ، قضية اختفاء ذات عادل - وما عليه إلا أن يسحب ناظره عن انعكاس ماضيه الذى يلح عليه باستمرار ، لينظر إلى القضية نظرة جديدة . ولكنه لم يكن بعد قد فطن إلى الحقيقة ، حقيقة أن قضية الألقى بك « خيال الظل » قضيته هو - وهو ينظر إليها نظرة مغلفة بظل ماضيه الخاص ، فيواعد بذلك المسافة بينه وبين الحقيقة . إن منطق الحكم جاهز فى منطقة اللاوعى فيه ، وهو الآن لا يحقق القضية وإنما يحاول تسول حيليات يقيم عليها حكمه المسبق . الألقى بك قتل منذ مدة وترك ثروة وزوجة حسنة فى عز صباها ، ترك جسم المأساة التى أودت به وأودت بعادل فى نفس الوقت . إنها سلوى ، تلك التى اشتراها الألقى بك فى أوائل شيخوخته ليرى فيها ماضيه وشبابه الحافل ، ولكنه على العكس فقها خيالاً لظل ماضيه المضمحل ، فراح يتشبث به ويستقيبه ، بل ليستدعيه مستعيناً على ذلك بالمعاقير الطبية التى أفرط فى تعاطيها فسممت جسده وسحبت منه الحياة تماماً ومات .

ولو أدرك عادل هذه الحقيقة لاكتشف نفسه على الفور ، مع أنه كان يستلهم الألقى بك ( باعتباره كان من أبرع وأحكم وأصدق رجال القانون فى حينه ) مزيداً من الطاقة المعنوية يستعين بها على كشف الحقيقة . ولكن كيف يكشف قضية نفسه وهو مستغرق فى خضمها ؟ ها هى ذى القضية بلحمها ودمها متجسدة فى شخص سلوى تقف متصبية فى أعماقه . إن سلوى شبيهة زوجته وحبيبته السابقة عابدة صاحبة التجربة التى هزت كيانه ، إنها تجابهه الآن من جديد

وتبيل خطواته وتصله عن الطريق . ويرى أنها هي الجانبية في كلتا الحالتين ، ولا يدري أنه هو الجانبى والجنى عليه في نفس الوقت . إن الذروة التى وصلت إليها قضية اختفاء الذات في مقتل الأئني بك تستعيد نفسها في مقتل عادل المعنوى وبالسلاح ذاته . وإذا كان عادل لم يستفد من هذه الذروة ، كما كان المفروض أن يحدث وكما يقضى بذلك منطق التاريخ الطبيعى للأشياء ، فإنه قد استفاد منها حيناً تفجرت أمامه في ذروة أخرى في مأساة شخصية زوال . لقد كانت مأساة زوال الصيت الذى فقد صوته ومجده وأيضاً وعيه ليلة عرسه ، فأصبح يمثل الزوال بمعناه البعيد ، وفي الوقت ذاته يمثل خيالا لظل مأساة عادل ، ظل يزداد قتامة حتى أمعاه وأقمنده عقله . فخلق زوجته هدية حيناً تمثلت له في صورة الماضى تمثلاً مادياً ( ارتدت له ثوب الزفاف لتعيده لكى يتذكرها ) . لقد خلق مأساته ومأساة عادل معاً ، الأمر الذى هيا لعادل فرصة أن يرى مأساته وهو خارج عنها ، ومن هنا بدأ يتلمس الطريق إلى الحقيقة ويمسك بأول الحيز الذى قاده إلى العثور على ذاته الهاربة في غبار الماضى .

وإذا كان مسرح خيال الظل الشعبى يتوسل بالدمى والعرائس فيعكس خيالات ظلالها على الشاشة ليكشف لنا من خلال ذلك عن حدث معين ، فإن مسرحية الدككور رشاد رشدى أيضاً - وتلك خطوة موفقة منه - تتوسل هى الأخرى بالدمى والعرائس التى اتخذ منها رموزاً تتبع من الواقع وتمتج به وتبرع عنه وتكون بمثابة ظلال لأشخاصها ، تعكس لنا خيالاتها على شاشة أنفسنا ، لتكشف عن مأساتهم ومأساتنا حيناً يكبل خطوات تقدمنا تشبثنا بسوءات الماضى . وفي تقديرى أن مسرحية « خيال الظل » تحتوى على مضمون ذى هدف ثورى ولاشك مائة في المائة . فهى فضلاً عن أنها تدعو إلى تحطيم آية جدر تعوق الإنسان عن الازدهار والانطلاق ، وفضلاً عن أنها تمثل حيرة الإنسان وبحته الدائم عن ذاته وعن حقيقته ، فإنها إلى جانب ذلك تمثل خطوة هامة في طريق بحث المسرح المصرى عن ذاته ، عن شخصيته الحقيقية - وإننا نزع أن حققنا هذا الغرض تماماً . ولكننا نعتبرها على أية حال خطوة ، تجربة ، قد تكون أصابت الهدف إلى حد ما ، وقد تكون خيالا لظل مسرح مصرى لن تلبث شخصيته أن تتضح معالمها فيما بعد .

والحق أننا في سبيل الوصول إلى هذه الشخصية المنشودة نتقبل عدداً لا بأس به من المحاولات المخلصة . وإذا كان يوسف قد التمسها كذلك في استلهاها للتراث الشعبى في مشهد السامر ، واستلهاها الدككور رشاد رشدى في نمط خيال الظل وفي نمط آخر في مسرحية جديدة

انتهى من كتابتها على ما علمنا أن اسمها «انفراج يا سلام» مستلهمة ذلك النمط الشعبي المسمى بصندوق الدنيا، أو السفيرة عزيزة، والتي يقوم فيها الراوى بدور النشد والمعلق مردداً جملة: «عندك كمان يا سلام، وانفراج يا سلام» - نقول إنه بالإضافة إلى محاولات كهذه، نرى محاولات أخرى مغلصة كتجربة نجيب سرور في مسرحيته «ياسين وبية» وتجربة شوقي عبد الحكيم في شفيقة ومتولى إحدى نماذجه العديدة في هذا المجال.

ونجيب سرور يستلهم من تراثنا الشعبي شكل الملحمة. ولم يبق كثيراً، فجاءت مسرحيته أقرب ما تكون إلى الملاحم الشعبية التي تحكي عن كفاح الشعب العربي وبطولته. وقد استعار نجيب سرور الشكل بكل حذافيه، مع فارق واحد، وهو أن الراوى في مسرحية «ياسين وبية» هو راوى العصر. ولئن كان الراوى في الملاحم الشعبية المطولة لا يفتأ يذكرك إثر كل مقطع بأنه «قال الراوى كذا وكذا وكيت، يا سادة ياكرام» فإن «نجيب سرور» هو الآخر ما يفتأ يذكرك من حين إلى حين بأنه يقص عن بهوت، يقص عن ياسين عن بية. وحتى لهجة المسرحية نفسها تكاد تكون هي لهجة الملاحم الشعبية، بنفس الإيقاع والحرس والإيماء. فاستهلاله لأغلب المقاطع، كقوله مثلاً: «أقص عن بهوت، أقص عن ياسين عن بية»، يذكرنا بلهجة شاعر الرابطة وهو يستهل روايته بقوله: «أول ما نبتدى القول نصل على النى».

ولعل السر في هذا هو أن نجيب سرور جاءته رؤيته للعمل مقترنة بشكلها هذا وملتبقة به التصاقاً عضوياً، ذلك أن الموضوع في عمل نجيب سرور وفي الملاحم الشعبية كلها. فكلاهما يصور بطولة شعب يود أن يكشف نفسه في الثورة على قوى غاشمة مستبدة. وكان من الممكن أن تكون تجربة «ياسين وبية» تجربة رائدة لو أنه - كراو - أعطانا الرؤية نفسها. صحيح أن بالمسرحية أحداثاً تجري على خشبة المسرح، ولكنها لا تعتبر أحداثاً بالمعنى المسرحي المفهوم للحدث. إنما هي أحداث روائية، أو بمعنى أدق هي مجرد إرشادات، مجرد معالم باهتة لأحداث كان من الممكن أن تشكل أروع مواقف شهدتها مسرحتنا تنبض بالحياة وتتدفق بشئى المعاني. غير أن الشاعر استغرق في السرد ولم يقاوم سحر طلاوة الحديث عن بهوت، عن ياسين عن بية. وكان ذلك على حساب الدراما طبعاً، حتى إن الحديث كان يبرز من خلال السياق ثم ما يلبث أن يختفى ويبتلع السياق من جديد. والمسرحية بهذا تعتبر سياقاً، مجرد سياق لأحداث لم نراها متكاملة وكان يجب أن نراها كذلك. ولقد اعترف نجيب

سرور نفسه في تقديمه لعرض مسرحيته أنه لم يكتب « ياسين وبهية » لكي تمثل على خشبة المسرح ، وإنما هو يعتبرها قصيدة طويلة استخرج منها المخرج كرم مطاوع عرضاً مسرحياً ناجحاً .

ونحن نحمد للمؤلف اعترافه هذا ولكننا لا نستطيع أن نفلت من سؤال يلح على أذهاننا وقد طبعت المسرحية في كتاب : بماذا نسميها بالضبط ؟ هل نوافق المؤلف على ذلك الاسم الذي وضعه على غلافها بأنها « رواية شعرية » ؟ أو نخالفه في الرأي ونعتبرها ملحمة ؟ أو نعيدنا إلى تسميتها القديمة التي ضمنها المؤلف تقديمه - السابق الذكر بأنها قصيدة طويلة ؟ وإذا نرى لزماً علينا أن نستقر على اسم صحيح نطلقه عليها ، نرى الواجب يقتضيها بل يحتم علينا أن نلجأ إلى النصر نفسه لتستوضحه الحل الحاسم . غير أنه باللجوء إلى النص يتضح لنا أنها تخلو من مقومات المسرحية كمسرحية المفروض أنها تقوم على أشخاص من لحم ودم ولهم سمات وملامح مميزة . وفوق ذلك فهي لا تنسب إلى المسرح بمعنى أن تكون ملحمة مسرحية شعرية كملاحم بريخت مثلاً - كما لم يستطع النص إقناعنا بأنها ملحمة شعبية يمكن أن تغنى بها مثلاً كما يتغنى وجداننا الشعبي بملاحمه وسيره الشعبية . يعنى أننا والحالة هذه لا نملك إلا أن نسميها قصيدة ، وإن كانت تتوصل بشكل الملاحم الشعبية وإطارها العام ولهجتها بل لغتها أيضاً . . . تلك التي هي خليط من الفصحى والعامية . ومناسبة اللغة ، نرى أن قصيدة « ياسين وبهية » تثير قضية أزلية ، هي قضية ازدواج التعبير في الأدب العربي الحديث . هذه القضية أشبعناها وأشبعنا نقاشاً واختلافاً في الرأي ، ومع ذلك لم نصل إلى حل حاسم أو قاعدة عامة تحددها . غير أننا في مجال القصة الثرية قد وصلنا إلى ما يشبه الحل الوسط ، ودرج العرف في الكتابة على أن يكون السباق العام للعمل لغة عربية سليمة ولا مانع من أن يجرى الحوار بلغة الشخصيات التي تحدثت بها في حياتنا اليومية ، باعتباره ( كما يقول الدكتور مندور ) بطاقات شخصية تحمل صور وبصمات أشخاصها . وبعض كتابنا المحدثين مزجوا بين الفصحى والعامية مزجاً فنياً بارعاً ، كعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس وغيرهما ، فخلقوا بهذا المزج ما نستطيع أن نسميه باللغة الديمقراطية ، أى اللغة التي لا تعترف بالفرقة بين فصحى وعامية وإنما الذي تعترف به حقاً هو الكلمة في ذاتها وما يمكن أن تثيره من معنى أو إيحاء ، ولكن تكون الكلمة المستعملة ذات أصل عربي - وأغلب كلماتنا العامية ذات أصل عربي محرف - أو ألا يكون هناك ما يقابلها في الفصحى ، أو تكون على الأقل ملتصقة بالمعنى التصاقاً وثيقاً ، أو إذا

في المسرح المعاصر

لم يكن هذا ولا ذاك فليس أقل من أن تكون كلمة شائعة متحررة من اللهجات الإقليمية . ولا نغنى بقولنا هذا أن الشاعر نجيب سرور لم يوفق في انتقاء الكلمات في استخدامها استخداماً طيباً يخدم المعنى . ولكننا نقول ببساطة إنه قد خافه التوفيق في المزج بين الفصحى والعامية . فالمقطع الواحد نراه مكتوباً باللهجتين معاً ، حتى إننى - وقد شاهدت العرض أكثر من مرة واستمعت بحيرة اللغة فيه - فوجئت بأن لسانى يتعثر فى القراءة ويختلط على الأمر وأجلى حائراً . المقطع يظل ينساب فى وجدانى بإيقاعه الشعرى فى سلامة وبلاغة ، وفجأة إذا بالإيقاع يتكسر فى أعماق ويصينى بغىظ شديد مبته شطرات عامة صرفة بكاملها تعرض طريق وتطالبنى بإعادة قراءة المقطع من أوله من جديد مشكلاً ليأها بالقياس إلى لهجة الكلمات لا بالقياس إلى النظم الشعرى المرسوم للمقطع . وهذا بالطبع يبيع الرتم تماماً ويفصلك عن الارتباط بالملاحظة من حين إلى حين ، وتكتشف أنك لا بد أن تتلوع بالصبر لتتقضى مع هذا العمل إلى نهايته . والحق أنه عمل - برغم ذلك - يمتاز بالصدق ، ويعتبر بلا رب وثيقة فنية لها أهميتها فى صالح قضية الشعر الجديد . على أن الجدير بالذكر حقاً هو أن « ياسين وبهية » - وإن كانت لم تكمل عناصرها المسرحية - تعبير بحرية أخرى ، وبقعة من الضوء فى طريقنا إلى مسرح عربى .

أما مسرحية « شقيقة ومتولى » لشوق عبد الحكيم فهى تقودنا إلى التحدث عن موضوع هام يثيره مسرح شوق عبد الحكيم . والحق أن شوق اختار لنفسه طريقاً شاقاً ، لتصل « بالفولكلور » الشعبى وبالأخص البكائيات اتصالاً مباشراً . وقد أطلق بعض الزملاء على مسرحه اسم مسرح الفلاحين . أما أنا فلا أجد ثمة علاقة من قريب أو بعيد بين ما يكتبه شوق عبد الحكيم وبين مسرح الفلاحين ، ولكن ربما يكون السرفى هذه التسمية راجعاً إلى أن شوق عبد الحكيم يتناول كما قلنا موضوعات ذات أصل « فولكلورى » . وكلنا يعرف ويحب المواويل الشعبية التى لا يزال شعبنا يتغنى بها ، وبعضها يحكى وقائع حدثت بالفعل وتدخل الخيال الشعبى فى صياغتها وصبغها بلون أحاسيسه تجاه الكون والقوى « الميتافيزيقية » التى تتحكم فى مصيره وحياته . وبعضها الآخر « موضوع » ولكن بإعجاز من واقع الحياة التى يحياها ريفنا المصرى والتى تشكل - بطبيعة تكوينها - موالاً عظيماً . ولا جدال فى أن تراثنا الشعبى ومواويله بالذات تتمتع براء فاحش ، ويمكن أن يكون لديك بعض الوعى لتضع يدك على قيم إنسانية خطيرة يتحدى بقاءها خلود الزمن .



وكم كنت أود أن يخصص شوقي عبد الحكيم في هذا التراث ويتشره جيداً ليستخرج منه أشياء أعمق وأغنى كان يستطيع بها - ومن يدري - أن يضع النواة الحقيقية لما نسميه بمسرح الفلاحين. إن شوقي عبد الحكيم - وأقولها صراحة - لا تربطه أدنى صلة بالفلاحين: فهو لم يلمس - مجرد اللمس - وجدانهم، ومن ثم لم يعبر عن حقيقتهم ولم يتوصل بعد إلى ما تخرجه أفتدة أولئك الناس. وإن كان قد التقط من أفواههم بعض ما يتغنون به فليس معنى هذا أنه توصل إليهم. إنه استولى وحسب على شذرات من تراثهم الفني ثم تناولها بأسلوب غريب كل الغرابة لا عن وجدانهم فحسب بل عن وجدان الشعب عامة، وربما عن المسرح أيضاً. فهو مثلاً، في « شفيقة ومتولى » يلغى الموال تماماً، وهو بذلك إنما يلغى الدراما نفسها، يلغى « الحدوتة » والحركة والمسرح. فماذا يبقى إذن؟ في تقديري أن الذى يبقى فى النهاية وصدى الموال المترسب فى وجدان المشاهد أو القارئ. ولئن كان موال كموال « شفيقة ومتولى » يزخر بالمعاني التى تثيرها « الحدوتة » نفسها، عن الفتاة التى ضلّت طريقها السوى فجلبت العار والدراما على نفسها وعلى أسرتها، فإن شوقي عبد الحكيم يحوله إلى مزق لا معنى له، مجرد حوار تنقصه بلاغة التعبير، ونطلق عليه اسم حوار، تجاوزاً، لأنه فى الحقيقة ليس حواراً بالمعنى المفهوم، وإنما هو كلام، كلام مشّت، كل كلمة تفصلها عن الأخرى مسافة أبعد من المسافة التى بين المؤلف وبين وجدان الفلاحين.



## القسم الثالث

### عروض مسرحية



## محمود السعدني والنصابين

بما لا شك فيه أننا لو حاولنا تصفية الحساب في الموسم المسرحي المنصرم (٦٥ - ١٩٦٦) وربما في مواسم أخرى سبقتة ، لابد من مفاجأة بأن موجة التنكر الشيوعية محتاج مسرحنا . وليس التنكر لها فقط بل مهاجمتها وتجرعها والتيل منها بشق الأساليب بسبب وبلا سبب ، ويحق أو يبدون وجه حق .

ولن أنصب من نفسى مدافعا عن الشيوعية فأنا - والحمد لله - لا في العيول ولا في النفير ، إنما أنا ، فقط ، أسجل ظاهرة تستحق الاهتمام والبحث وإن كنت أيضا لن أبحثا . . إنها مجرد خواطر مرت بذهنى لأول وهلة في أثناء مشاهدتى لمسرحية النصابين لمحمود السعدني التي يعرضها حاليا مسرح الحكيم .

على أى الأحوال فلنترك هذه الخواطر جانبا لنعود إليها بعد جولة قصيرة نقضها خلال المسرحية . . فرما يكون للسعدني هدف آخر . وهذه المسرحية على ما أعتقد هي المسرحية الرابعة لمؤلّفها ، وقد عرفنا المؤلف من قبل كاتباً قصصياً وصحفيّاً خفيف الدم حادّ اللسان . والذين قرءوا قصصه لابد قالوا فيها بينهم وبين أنفسهم ، إن في هذا الكاتب روحاً مسرحية يمكن أن تستخدم وتؤدي بنتيجة باهرة . أما أنا فكنت قد قرأت مسرحيته الأولى « فيضان النبع » التي كتبها عن الكفاح الشعبى القومى في الجزائر ، وأشهد أنني ما قرأت في المسرح المصرى - أيامها - مسرحية بهذه الدرجة من الروعة في الحكمة الفنية والدقة الموضوعية ، حتى كدت أقول - لولا انتعاش المسرح فيما بعد - إنها من أعظم ما أنتجتة القرائح المسرحية المصرية . وهذه المسرحية مع الأسف لم تنشر ، ومع الأسف أيضاً أجهضت في مهدها حين عرضها المسرح الحر . ثم قرأت له مسرحيتى « عزبة بنايوقى » التي قدمتها فرقة الخميس وهي عن تفشى الإلصاع الإنجليزي في مصر ، و « الأورنص » وهي تقريرا تعالج نفس الموضوع ولكن من زاوية أخرى . . وهانحن نستقبل مسرحيته الرابعة . . « النصابين » .

والنصابون في المسرحية ، هم كل البلد تقريباً في عهد ما قبل الثورة . كل واحد « ينصب » على الآخرين بأسلوبه الخاص على قدر تفكيره ، وعلى رأس هؤلاء جميعاً الصحفي

جلال ( عادل إمام ) المدعى الشيوعية والذي يتشدد بالشعارات السياسية وبالألفاظ البراقة دون أن يدري من مغازها شيئاً . . وعدد آخر من المثقفين مدعى الثقافة ، أمثال الدكتور « عزيز » ( سعيد أبو بكر ) المتخصص في البحث عن الآثار وهو جاهل لا يفهم في الآثار شيئاً على الإطلاق ، والأستاذ « عزت » ( حسن شفيق ) الذي يدعى العلم بعلم « الفلوكلور » والفنون الشعبية ويزعم أنه سيحدث في هذا الميدان ثورة شعواء ، وذلك بهدف الاحتيال على « أم عنان » ( عقيلة راتب ) الفنانة « الغلبانة » التي لا هي فنانة ولا يجزنون ، كيا يسلب منها ما تحفظ به من ثروة مالية ، وفي سبيل ذلك يوهما بأنه سيجعل منها فنانة الشرق الأولى ، وأنه سيبني لها في هذا المكان مسرحاً عظيماً يشرفه بالحضور عبد الوهاب وأم كلثوم . وحتى الحكومة نفسها كانت هي الأخرى « تنصب » على الشعب في ذاك الزمان ، ابتداء من الشاويش عبد الرحيم إلى مدير الأمن العام .

والمرسحة عبارة عن « موتيفات » متفرقة تقوم على ثلاث قصص قصيرة للمؤلف نفسه ، أذكر منها قصة « العدد المخصوص » وقصة « جنة رضوان » ، ولا ضير على المؤلف طبعاً أن يتبع هذا الأسلوب ، فكثيرون من كتاب المسرح الكبار فعلوا هذا . وعلى سبيل المثال « تيتس وليامز » الذي نرى أغلب مسرحياته الكبيرة كانت في الأصل قصصاً قصيرة كتبها في مستهل حياته . كل ما هنا لك أن كاتباً مثل تيتس وليامز كان يجد نفسه مشحوناً بالموضوع ، وأن القصة القصيرة لم تمتص كل شحنته الانفعالية ، وأن الموضوع تبعاً لذلك لا يزال يلح عليه ، فلا يجد مفرّاً منه إلا بكتابه مسرحية . ولذا فإننا في المسرحية لا نكاد نرى أن ملامح للقصة سوى خيوط إشعاعية رفيعة .

أما عن محمود السعدني فإنه نجح في إدماج القصص الثلاث بصورة مقبولة ، إلا أننا نفاجاً ببعض القصص بنصه وفصحه كما لو كان المؤلف نزع وريقاتها ولصقها بالمسرحية لتقوم إحدى الشخصيات بحكايتها . . مثلاً حدث بالنسبة لقصة « جنة رضوان » . إن هذه القصة في اعتقادي من أروع ما كتب محمود السعدني في حياته . وهي قصة الفران رضوان الذي يقف طول النهار أمام القرن تتصاعد منه ألسنة النار وتلفح وجهه كأنها ألسنة الجحيم ، جحيم حياته التي يعيشها وتحرقه بنارها . ورضوان الذي يعيش في الجحيم الدنيوى ، يحلم بالجنة الأبدية السماوية . . والقصة هي ذلك الحلم . فرضوان في لحظة الغداء يجمع زملاءه في المقهى البلدى ويحكى لهم الحلم : أن ملاكاً جاء واصطحبه إلى مكان ما أخضر عرف فيها بعد أنه الجنة ،

وقال له الملك : عش ها هنا . ثم يروح وضوان يعدد ما في هذه الجنة من أطايب النعم . وهذه الأطايب التي يحكيها ليست في حقيقة الأمر إلا مطالبه للتواضعة جداً ، والتي يتمنى أن تتوافر له في حياته الواقعية ، وهي لا تخرج عن كوب من اللبن وقطعة جبن وطروش في الفطور وطبق من الحضر . . . ولللوخية بالذات ، في الغذاء . . . وهكذا . هذا الحلم الرائع فنياً ، نرى شخصية « كياره » ( فاروق نجيب ) تحكيه في مسرحية النصابين حرفياً ، كتعبير عن الجحيم الذي يعيش فيه . وقد يكون هذا الحلم أدى غرضاً فنياً معيماً ، إلا أنه في القصة كان أكثر واقعية وأكثر منطقية وأكثر إقناعاً وأكثر روعة . في أنه في المسرحية بدا لنا دخيلاً ولا لزوم له . وشخصية « كياره » ككل شخصيات الحى ، تعيش بلا حاضر وبلا غد ، وإن كان هو وبقية النساء من أهله وعشيرته مادة خصبة لبعض التشدقين بحياة الفقراء ، من النصابين . والصور في كل المسرحية تقريباً نجىء لاكتيحية حتمية لتطور درامى وإنما لتضيف إلى الوحدة الفكرية معنى جديداً في نفس الموضوع . . . وهو أن التيارات السياسية والأدبية والفنية وعلى رأسها الحكومة « تنصب على الشعب وتشرده » .

والمؤلف يختار « لحظة » تتطرق منها أحداث مسرحيته ، هي في تقديري من أروع اللحظات التي يمكن تقوم عليها مسرحية رائمة . . . وتلك هي « لحظة » الهدم . فأبطال المسرحية يعيشون في « البلاصة » وهو حى شسمى معروف بجانب حى عابدين خلف قصر عابدين مباشرة ، ومع أن أهله يقيمون فيه من زمن بعيد فإنهم يجهلون تاريخه الحقيقي الذي يجيىء به الدكتور عزيز موضحاً أنه : « بقى أصل التحية دى جايه من كلمة براكس يعنى معسكر ، كامب الجيش الإنجليزي لما دخل مصر بعد ثورة عرابى . . . سكن في القشلاق بتاع الحرس الملكى الى قدامك ده . . . القشلاق بالإنجليزي يعنى براكس . . . الحته دى بقت براكس . . . الناس حرفوا بلاكس ويعبدن بقت بلاكسة » ، ونحن لا يهمننا ما إذا كان هذا التفسير صحيحاً أو أنه من ابتداء خيال المؤلف أو من بين أساليب الدكتور عزيز في « النصب » ، ولكنه على أى حال تفسير يخدم المسرحية ويؤدى غرضاً فنياً لا بأس به وهو الربط بين هذا الحى بوصفه ذاك وبين مصر عموماً باعتبارها كانت معسكراً للإنجليز في يوم ما . . . والملك يريد أن « يهدم » هذا الحى ليقم مكانه مكانة حليقة غناء يتمتع فيها وحده - أى أن الملك كان بسيله إلى هدم مصر كلها وإحالتها إلى جنة فيحاء خاصة به .

ومن هنا تتحول المسرحية إلى عرض مباشر لقضية سياسية بحثة : فأهل الحى - أهل

مصر- هم وحدهم الذين أيديهم في النار ، يهددهم التشرد . ولذلك فهم يتصافرون ويعثون الشكاوى والتظلمات لمدير الأمن العام ، بقيادة المعلم رضوان الحمش ( محمد رضا ) الذي يذهب إلى مدير الأمن ويقدم له التماساً ، فما كان من مدير الأمن إلا أنه : « انجمص وعض شفته وقال : هتبحث الأمر » . وفي سبيل خمسة قروش رشوة يفسر له « الشاويش » عبد الرحيم هذه العبارة بأنها هي نفسها عبارة « البحث جاري » أى أنها باللفة « المهرى » - التى يعرفونها وحدهم - تعنى إهمال الأمر . ويظمن رضوان ويشرع فى شراء بيت الحالة « كاملة » ( قدرية عبد القادر ) الذى يعتبر فى نظرها سراى ، ربما لأنه هكذا فعلاً بالقياس إلى بيوت الحى كله باستثناء سراى عابدين السامق فى الخلفية يهزأ بكفاحهم .

ولقد كانوا يكافحون فعلاً ويستमितون فى قضيتهم لولا تدخل هؤلاء النصابين فى كفاحهم . . الصحفى المدعى ، والدكتور الجاهل ، ومدعى الفنون الشعبية المنزول تماماً عن قضية الشعب كما انزول المثقفون كلهم داخل قضيتهم الشخصية ، حتى الباحثة الاجتماعية المتفرجة ( قدرية قدرى ) التى تسخل حياً شعبياً لأول مرة فى حياتها لتدرس حالة « كبراة » من قبل جمعية ترقية الفقراء ، هى الأخرى كان هدفها الأساسى قضاء رغباتها الرخيصة بأى ثمن دون الارتباط بأية قضية من القضايا الجادة . تتدخل كل هذه العناصر الانتهازية وتشترك فى هدم الحى - هدم البلد .

إن هؤلاء الذين التصقوا بالمذاهب السياسية والشعارات هم فى حقيقة الأمر العامل الأول - كما يرى المؤلف - فى هدم البلد . على أن البلد لا يُهدم تماماً وإن كانت الحكومة قد أخذت ثورة الشعب وقضت على روحه المعنوية . . فحينما يقتحم العساكر الحى بأمر تنفيذ المدم ، يتصدى لهم الشعب ويشتبك معهم فى معركة حامية الوطيس يكون من نتائجها أن يساقوا جميعاً إلى الحبس ثم الإفرج عنهم أجساداً فقط عليها بصمات العذاب . ورغم أن المعلم رضوان يكف بعد ذلك عن التفكير فى الثورة ويكتفى بأكل العيش فى سلام ، فإن معركة ثانية تنشب بينه - بالاشتراك مع الشعب - وبين البوليس ، وتدخل العناصر إياها لتبيع روح الكفاح والثورة .

وبقى بعد ذلك سؤال : هل يتكرر محمود السعدنى للشيوعية عموماً ؟ أو هل هو يهاجمها ؟ . فى تقديرى أن مسرحية النصابين لا تؤكد ذلك ، وإنما تفضح لنا هؤلاء الذين انتهزوا فرصة الغليان الشعبى أيام كان البلد موشك على الانهيار ليبنى نفسه من جديد ، يمارسوا



انتهازيتهم .. وتظهر لنا المسرحية أنهم لم يكونوا تقدميين بالفعل ولا تربط بينهم وبين الوعي السياسى أدنى صلة .. إنما هم فقط ، أعداء الشعب الحقيقيون الذين اتحلوا من المبادئ السياسية ذريعة للبقاء فى الألف ( وقد عبر عنهم المؤلف بمعادل موضوعي تمثل فى بعض رجال الحى من لاعبي ثلاث ورقات : « ثلاث ورقات دى بتاع السنيورة .. تحطع السنيورة كده تكسب ، لكن حكمة ربنا عمرك ماتكسب » ) . ولم تتضافر هذه القوى - جيشاً وبوليساً وأهالى - المشروع فى البناء ، إلا بعد طرد هؤلاء النصابين من حياتهم . حيثئذ بدعوا يتيهون لبناء مصر الجديدة .

ونحن لا ننكر أن هذه قضية على جانب كبير من الصلوق ، ولكننا مع ذلك لا نسلم بإطلاقها مثلاً وضع فى المسرحية . إننا يمكن أن نسميها وجهة نظر مثلاً ، لأن الفترة التى تناولتها المسرحية لم تكن محصورة فقط فى هذا النطاق الضيق ، وإنما كان هناك عديد من التيارات على مختلف المستويات . وحتى لو سلمنا جدلاً بوجهة النظر هذه التى تقدمها المسرحية ، لتبادر إلى أذهاننا على الفور سؤال : هل هذا كل شيء ؟ فى اعتقادى أن المسرح فى هذه الفترة الراهنة لم يعد مجالاً لطرح قضايا عفا عليها الزمن وتحولت إلى تاريخ أسود . وفى اعتقادى كذلك أن الشعب فى حاجة إلى التوعية بحاضره .. صحيح أنه قد يأخذ من أحداث الماضى عبرة ، ولكن مثل هذه الأعمال لا تودى عادة إلى نتيجة إيجابية ، لسبب بسيط وهو أن النماذج التى تقدمها المسرحية يمكن ببساطة أن تنطبع فى ذهن المتفرج العادى .. على حاضره .. فيفقد ثقته فى الفن والفنانين والمثقفين على السواء ويعتبرهم نصابين ، وهم ليسوا جميعاً هكذا .

على أن المسرحية تعيشك ثلاث ساعات تضل فيها أحزان قلبك من فرط الضحك .. ولكن الضحك على ماذا ؟ .. على المفارقات اللفظية . وقد قلنا مراراً إننا فى كتابتنا للمسرح يجب أن نحذر سحر المفارقات اللفظية لما لها من خطر على « الفكر » فى المسرح . ومع ذلك فنحن لا نملك إلا أن نحى عودة محمود السعدنى إلى المسرح ، فهو طاقة كوميدية حاجباً لو أحسن استخدامها فى موضوع أكثر نقلاً من هذا . إنه لو فعل .. لترجع على عرش الكوميديا فى مصر كاتباً مسرحياً من الطراز الأول .

تبقى بعد ذلك كلمة موجزة عن الإخراج ، فى هذا المقال الضيق . إن أول شيء يمحمد لسعد أردش هو توفيقه فى توزيع الأدوار أولاً . فبالإضافة إلى مقدرة كل من محمد رضا وسعيد

أبو بكر وعقيلة راتب في أداء أدوارهم بما لهم من تاريخ حافل . نرى المخرج يتحفنا بممثل لا أغالى إن قلت إنه ثروة كوميدية ذلك هو الممثل الصاعد « عادل إمام » الذى لعب دور الصحفي « جلال » فكان يتحرك على المسرح بذكاء نادر وموهبة كبيرة ، وياحبذا لو احترم هذا الممثل الموهوب نفسه وكف عن بعض الأدوار الصغيرة التافهة التى رأيناها فيها « سنيدياً » لفؤاد المهندس . أما « حسن شفيق » في دور « عزب » اللجال فإنه يعتبر بلا جدال امتداداً لأبيه المرحوم فؤاد شفيق . ولقد أمتحنى « فاروق نجيب » في دور « كجارة » خاصة أنه تمخلى عن المبالغة في الأداء . وكانت « قدرية قدرى » موقفة في دور الباحثة وإن كانت لهجتها في كل أدوارها ، اللهجة المتراخية الرقيقة . وكذلك « قدرية عبد القادر » كانت هى هى شكلاً ومضموناً . على أن هناك بعض الممثلين الجدد من أمثال « أحمد كامل عوض » و « محمد شاكر » بشروا جميعاً بمستقبل طيب . وكان الديكور مذبذباً بين الواقع والتجريد بها يتناقض وجو المسرحية الواقعي الصرف . وأدى « الميزانسين » دوراً تعبيرياً موفقاً . وكذلك الموسيقى . أما الإضاءة . . فلا .

## « حد مرتاح » . . على المسرح

لعل أول ما يجذب انتباهك إلى هذه المسرحية هو موضع العنوان نفسه - فأنت حيناً تقرأ : « حد مرتاح » هكذا ، لابد أن تتساءل : هل هي عبارة تقديرية بمعنى أن المؤلف سيكشف لك في مسرحيته عن حد مرتاح أو هي سؤال يطرحه المؤلف في المسرحية عن احتمال أن في هذه الدنيا « حد مرتاح » ؟ والفرق بين المعنيين شامع وخطير . وفي اعتقادي أنك في كلتا الحالتين لابد أن تدخل المسرحية . . فسواء كانت ستكشف لك عن « حد مرتاح » أو ستبحث معك عن « حد مرتاح » فالنتيجة في الحالتين واحدة ، لأن الإنسان متشوق دائماً إلى معرفته كليهما ، وربما يقينه واعتقاده القوى الذي أصبح جازماً أنه ليس في هذه الدنيا « حد مرتاح » مهما كان عظيماً يدفعه عنه تبعاً لذلك إلى محاولة اكتشاف « حد مرتاح » .

ولقد وجدتني جالساً في صالة العرض مدفوعاً بهذه الرغبة قبل أية رغبة أخرى . . أنتظر رفع الستار بفارغ الصبر . ومع أن الستار ارتفع ودارت المسرحية طويلاً وعرضاً على خشبة المسرح فإنني اكتشفت أخيراً أن المسرحية انتهت تقريباً . ثم انضح بعد ذلك والناس تغادر المسرح أنني مازلت أنتظر رفع الستار عن المسرحية ! ولكن أي مسرحية تلك التي اعتقدت أنها مستحيلة لي مادار في ذهني ؟ ولا أكتمك الحقيقة في أنني شاهدت مع الناس مادار على خشبة المسرح من أحداث ، ولكنني لم أدر على وجه التحديد ، هل ما يدور هذا هو المسرحية نفسها أو شيء آخر ؟ ربما لأن ما كان يدور أمامنا هو مالا يتعدى الأحداث اليومية العادية التي نصادفها كثيراً والتي تستأهل التعبير عنها لفرط عاديته . ولست بذلك أدعو إلى إهمال تلك الأحداث العادية وإبعادها تماماً عن محاولة التعبير عنها ، بالعكس ، فمن الأحداث العادية التافهة ما هو جدير بالتعبير والمناقشة ؛ حتى إن كاتباً كبيراً لا يحضرني اسمه الآن قال ذات مرة : إن الموضوعات على قارعة الطريق ! ويقصد بذلك طبعاً أن حياتنا مليئة بالموضوعات ، ولكنها ليست هي القضية الأساسية ، وإنما القضية هي كيف نعبر عن هذه الموضوعات ؟ كيف نستخلص منها قيماً ومعاني تضاف إلى تراثنا وتزيد من وعينا بحياتنا ؟

والأستاذ محيى الدين عارف مؤلف مسرحية « حد مرتاح » لم ينظر إلى أبعد من قدميه في

هذه المسرحية ! بل إنه ليخيل إليك وأنت تشاهدها أنه جلس مع هؤلاء الناس وسجل مشاكلهم كما رآها حرفياً دون زيادة أو نقصان ، وحتى دون محاولة التأمل الفلسفي في هذه المشكلات عله أن يضع يده على شيء ذي بال ! غير أنه من الواضح أن هؤلاء الناس الذين يتحركون على المسرح ليس في حياتهم ما يدعو إلى التأمل والتفكير ، إنها كلها نماذج باهتة هزيلة مستهلكة ، استهلكتها أفلام ما قبل الثورة قبل أن تستهلك نفسها بنفسها في لقمة العيش .

والعلم « معتوق » الصرماني ( محمد عثمان ) الذي يلقط رزقه من بين النعال القديمة ، لا يجد ما يسد به رمق سبعة أولاد . رزقه الله إياهم ، ويود هو من صميم حياته التصة أن تأتي مصيبة كبيرة تأخذهم في طريقها يرغم حبه لهم ويرغم أن أكبرهم ( وفق فهمي ) يساعده في لقمة العيش ، إذ يحمل صندوقاً مليئاً بالكاوتش على كتفه يحول به طول النهار في شوارع المدينة . علي أن ثورة معتوق هذه كانت ما تلبث أن تهدأ حينما يرى أن بلوى غيره أفضل من بلواه ، وأن هناك من يتمنون إنجاب ولد واحد . . . مثل المعلم « عرفة » ( محمد أباطة ) صاحب المقهى البلدي المجاور لذكائه ، ذلك المزواج الكبير الذي يتزوج ويطلق بين خشية وضحاها ، وكأنه يبحث بين أحضان النساء عن ولد - ولا بد أن يكون ولداً ! وهو فوق ذلك رجل تافه يتفتخ جيبه بالفلوس ولا يدرى شيئاً عن قيمتها ، ولديه الاستعداد للفع أى مبلغ كان في سبيل الحصول على زوجة يضمن أنها ستجيب ولداً . . . ولقد تركز هدفه أخيراً في « هدى » ( عواطف تكللا ) بنت « راشد أفندي » ( محب ثابت ) الموظف البسيط الذي ماتت زوجته عن ثلاث إناث ولم ترض أمه ( سميرة حنفي ) أن يبقى أرمل وهو بعد لم يتعد الأربعين ، وخاصة أنه لم ينجب ولداً يحمل اسمه ، فضلت به تزن على أذنه ليل نهار كما يعيد الكرة من جديد . ويتزوج ، ولم تقل يتزوج ، وإنما قالت يأتي لبناته بصديقة تونس وحشتين ، وتضع لمن ولداً يحميمين ويسند ظهرهن على مر الأيام ! وجددت له « نبوية » ( زينب أبو العلا ) لتكون زوجته المنتظرة ، ويرغم أنها فتاة صغيرة في عمر أولاده فإنه فقد أترانه أمامها بمجرد رؤيته لها لأول مرة . . . فقرر موافقة أمه على إنجاب الولد . ولقد حذرته شقيقه « كامل » ( صلاح البشاوي ) مغبة الوقوع في هذه الحماقة قبل الإقدام عليها ! وكاد ينفض لرأيه لولا أنه رأى عشرين معتوق يتصدى للدفاع عن أبيه حينما اعتدى عليه المعلم عرفة بالثيم ، فاعتقد على الفور أهمية أن يكون للإنسان ولدٌ ذكرٌ يدافع عنه ويحميه ، وبناء على ذلك سار في مشروع الزواج ، وقانع بشأنها خالفاً للمعلم عرفة صاحب المقهى .

ويجدها المعلم عرفة فرصة مناسبة لعقد عملية مقايضة حسنة تقضى بأن يعطيه نبوية في مقابل أن يعطيه هو ابنته « هدى » الطالبة في الإعدادى . ولما احتج راشد أفندى بكبر سن عرفة وصغر سن ابنته ، واجهه عرفة بالحجة نفسها بالنسبة لبنت أخته نبوية . وبالفعل قام الزواج على أنقاض راحة إناثه الثلاث اللاتى تحولن إلى ثلاث خادومات للزوجة الجديدة ! والمير الوحيد هو قديم الولد المنتظر !

والولد عموماً فى المسرحية يشغل الشخصيات كلها بلا استثناء وخاصة الأسطى « نعم » الحلاق ( مصطفى هاشم ) الذى اختار لله ابنته وعوضه ابناً آخر كانت له معزة كبيرة فى نفسه ، فأدخله المدرسة وأخذ يطلب من الله أن يأخذ بيده . وكذلك العامل « مجاهد » ( أبو الفتوح عمالة ) مع ولده « اللى مفيش ع الكتف غيره » ، فهو يده ويقترض له النقود من الناس ليخلل السينا . ولكى تتضح أهمية الولد الذكر بموت المعلم معتوق بعد الفصل الأول ليتولى ابنه عنتر مهمته والجلوس مكانه وترديد جملته الشهيرة : « كله يندق » ، والصرف على بقية الأولاد . وأهمية الولد هذه هى نفسها التى قوضت أركان بيت راشد أفندى ، وهدمته على رأسه : فنبوية لم تنجب ولداً ، بل أكملت إناثه الثلاث إلى خمس ، الأمر الذى هزمه شر هزيمة ، وقضى على البقية الباقية من صحته ومن ماله وممتلكاته ؛ إذ أنه - فى سبيل الولد - كتب نصف الذى ورثه عن أمه لنبوية ، وكتب نصفه الآخر للمعلم عرفة مقابل المهر الذى تسلمه منه وصرفه قبل أن يتم زواج عرفة بهدى ، ذلك الزواج الذى لم يتم بسببه إصرار هدى على عدم الزواج من رجل يكبر فى العمر أباًها حتى إنها أخذت شقيقتها ، وذهبت لتعيش مع عمها كامل المهندس الميسور الحال الذى ظهر فى آخر لحظة لينقذ الأولاد ، وليطالب بحقه فى ميراث البيت ، فيقضى بذلك على راشد أفندى تماماً .

وهناك شخصية « محروس » ( عبد المنعم قناوى ) صهى المقهى التبعان الذى تزوج أخيراً « جليلة » ( منى الأمير ) ، فأحدث ذلك إشكالا خطيراً نشأ فى البيت بينها وبين شقيقته العانس « عزيزة » جعله يبحث لها عن عريس بأى ثمن حتى لو اقتضاه الأمر أن يرشو عنتر بن معتوق بخمسة قروش كسلف حر . أما شخصية الشيخ « يونس » ( محمود أبو النصر ) المدرس الإلزامى الذى يشدق بآيات القرآن الكريم بمناسبة وبلا مناسبة - فقد كان دائماً هو المبلغ للأخبار فى المقهى والمعلق عليها إن خيراً فخير وإن شراً فشر ، والشئ الوحيد الذى كان يرتفع بشورته هو الاعتراض على قضاء الله وقدره ، فإذا كان الله - هكذا يرى - يريد لإنسان ما إنجذاب ذكور

فهذه إرادته أو إناث فذلك أيضاً مشيته ، وإن كان يرى لإنسان آخر عدم الإنجاب أصلاً فلا ينبغي مناقشة هذا الأمر ، أوحى البحث عن السر في خلقه حتى مسألة تحديد النسل ، هذه البدعة - على حد قوله - التي انتشرت هذه الأيام كانت تثيرة إلى أقصى حد ، فيروح يلعبها ويلعن المتشبين بها وينذرهم بعقاب الله في الدنيا والآخرة ! وكان يدعو دائماً إلى أن يترك الناس الملك للملك يتصرف فيه كيف يشاء وخاصة في مسألة الأبناء هذه .

ولما انهارت شخصية راشد أفندى انهار معها أمل الأسطى مجاهد في ابنة الذى بلغه الشيخ يونس رسوبه في الامتحان على حين كان يبلغ الأسطى نعم نجاح ابنه .  
ثم يتقدم إلى مقدمة المسرح في جلال رهيب كأنه نبي العصر ، ليعلم للناس أنه . .  
« مفيش حد مرتاح » وتنتهى المسرحية . .

و « مفيش حد مرتاح » هذه - في تقديري - هي المنفذ الوحيد الذى لجأ إليه المؤلف ، ليتخلص من أعباء العدد الهائل من الشخصيات التى لم يكن لوجودها أى مبرر على الإطلاق . وأنا لا أدري ! لماذا جمع المؤلف هذه الشخصيات دون وجود أى رابط بينهم ؟ وإذا كان الرابط الوحيد بينهم هو « الذرية » فهذه مسألة تربط بين الناس جميعاً ، وكان الأحرى به حيثئذ أن يضع المجتمع كله على المسرح مثلاً . ثم . . هل هذه القضية - قضية النسل وإنجاب الولد الذكر - هي مصدر المتاعب في هذه الدنيا حتى إننا نجتمع عدداً هائلاً من الشخصيات كلهم مشغولون بإنجاب الأولاد ، ثم ببساطة شديدة نقرر في نهاية الأمر أنه مفيش ( حد مرتاح ) ؟

إن العنوان نفسه يوحى بوجود قضية أكبر تشغل الإنسان عامة في كل العصور والدهور وفي كل زمان ، ومكان فلماذا تتمخض في النهاية عن قضية عادية لا تعدو قضية النسل ؟ . وليت المؤلف قدم من خلال ذلك رأياً جديداً أوحى وجهة نظر تقبل المناقشة هان الخطب إذن ، ولكن الغريب في الأمر أنه لم يقل شيئاً على الإطلاق ! إنه جاء بكل هذه الشخصيات كما يقولون « بعلها » وما صاحبها من أحداث ليدلل على أنه ( مفيش حد مرتاح ) . . وهذا تحصيل حاصل لا يدعو لكتابة مسرحية طويلة ! ثم ما معنى أن نشاهد مسرحية طويلة مؤداها في النهاية أنه ( مفيش حد مرتاح ) ؟ . هل هي حقنة تخدير مثلاً ، هل هي خطبة يلقيها واعظ ؟ إن الواضح حين يقتننا بعدم جدوى الحياة لا يتركنا هكذا وإنما بعشنا بالحياة الآخرة وما فيها من متع . . إلخ ، أما خطبة « مفيش حد مرتاح » فهي تصفعنا في النهاية قلماً ساخناً

لا معنى له ، حتى لا يبق في إحساسك وأنت تغادر المسرح سوى رنين أجوف يطن في أذنتك بأنه مفيش حد مرتاح وكفى الله الناس شر القتال على الحياة !

إن السؤال الآن هو - إذا كان لي أن أسأل وأعتقد أنه من حق ذلك مادمت شاهدت العرض - لماذا نستفيد من مسرحية « حد مرتاح » ؟ . ما الأثر الذي يبق لنا بعد مشاهدة هذه المسوخ التي تتحرك على المسرح وتصدع أدمغتنا بما لا جدوى منه ؟ هل انتهت كل مشاكلنا ولم يبق أمامنا سوى مشكلة تافهة كمشكلة النسل ؟ ثم كيف يسمح المؤلف لنفسه بأن يهاجم تحديد النسل على لسان الشيخ يونس في حين تدعو الدولة إلى تحديده ؟ قد يقول إنه لم يهاجمه ، وإنما هو يعرض لرأى الشيخ يونس فقط وردى عليه - حيثئذ أننا لم نفهم بالضبط هل هو يدعو إلى فكرة تحديد النسل أو هو يحاربها ؟ . أما في المسرحية من تناقض شديد بين أهمية أن يكون لك أولاد وبين أهمية ألا يكون لك أولاد . !

وإذا تكلمنا عن الممار الفنى للمسرحية وجدناها هزيلة البنيان : فالشخصيات تدخل الديكور وتخرج منه حيناً يريد المؤلف لا حيناً يتطلب الموقف . . حتى إن المعلم عرفة كان يدخل المقهى ثم يطلب الشيشة والقهوة السادة ليقول جملة أو جملتين ثم ينصرف انصرافاً مفتعلاً ! وكذلك شخصية الشيخ يونس ، إننى لم أر لوجوده أى مبرر في المسرحية ، اللهم إلا إذا كان دخوله المسرح يعنى بضع كلمات ربما كانت خيراً سيقوله وينصرف .

وشخصية الأسطى مجاهد التي لم نعرف ما هي بالضبط ؟ فتارة رأيناه يخلق ذقنه تحت موس نعيم ، وتارة ثانية يقتصر ليدخل ابنه السيما ، وتارة ثالثة ليتلقى خبر سقوط ابنه ، وهكذا . . حتى شخصية متروق الصرماني التي ظهرت في الفصل الأول وشاء لها المؤلف أن تموت هكذا فجأة دون سابق إنذار - لقد فوجئنا بها في الفصل الثاني غير موجودة ، ولولا بضع كلمات جمعناها من هنا وهناك ما علمنا أنه مات . إن ثمة ارتباطاً عضوياً لم يكن موجوداً بين الشخصيات . ومن الممكن أن يغيب ممثل شخصية ما من هذه الشخصيات فستعوض عنه بأحد الموجودين في المشهد نفسه ؟ ليقول كلامه وينتهى الأمر دون أن تتأثر المسرحية . . حتى الشخصيات كلها يمكن الاستعاضة عنها بالمؤلف نفسه ؛ ليقف على خشبة المسرح وينهى إلتينا أنه ( مفيش حد مرتاح ) وينتهى الأمر ! وأعتقد أن هذا يكون أفضل ! ولقد لجأ المؤلف في بعض المواقف إلى استغلال النكت القديمة ، فمثلاً : رفع عتر قدمه وراح يشير لمن حوله بأن طرقات المدينة كلها مرسومة عليها مما لف وداخ ، فهذا ميدان التحزير

وهذه باب الشعرية وتلك هي القبة وهكذا ، قال عليه الأسطى نعم مبهقلاً في قدمه ، فسأله عترياً أدى به إلى النظر هكذا ؟ فقال له : إننى أبحث عن يتي لأطمئن على الأولاد . . ! وقس على ذلك كثيراً من النكات والخرافات المبتذلة التى حفلت بها مواقف المسرحية ، ثم تعليق الذيل الورق للمعلم عرفة في بيت راشد أفندى ، وتقديم كوب الشربات الذى اكتشف أنه « شطة » . . إلخ . وإذا كان المتفرج قد ضحك بصدق فن الطفلة الموهوبة ( إيمان رفعت ) ، إنها في الحقيقة تبشر بمستقبل رائع فيما بعد لو وجدت من يتعهدا بالحق .

بقيت كلمة عن الإخراج . إن الأستاذ « محمد توفيق » قدم مجهوداً مخلصاً في هذه المسرحية : فهو على الأقل خلق من العدم شخصيات حية قريبة إلى نفوسنا وصورها تصويراً دقيقاً ، ولو كان الود وده لفعل الكثير . وقد أعجبتني حركة الممثلين في منزل راشد أفندى ، بالقدر الذى لم تعجبني فيه في دكان الأسطى نعم ، ولعل هذا راجع إلى ضيق حيز الديكور بشكل منفر ، فثلاً : كان الأسطى نعم وهو يخلق للأسطى مجاهد ذقنه يلف حوله ، ليخلق له الناحية من ذقنه ، فيضطر إلى الخروج من الباب للدخول من الباب الآخر - وهذا عيب واضح في الديكور ليس إلا ! وشيء آخر آخذ على الأستاذ محمد توفيق ، وهو الستارة التى تفصل بين المقهى وبيت راشد أفندى . إن كثرة الانتقال من المقهى إلى البيت ومن البيت إلى المقهى جعل المتفرج يشعر بالملل - فوق شعوره - بالضيق من طول ما ارتفعت الستارة وهبطت ، مع أنه كان من اليسر الاستغناء عنها تماماً والاكتفاء باستغلال الضوء بدلاً منها وخاصة أنها لم تستخدم أى غرض فنى إلا إظهار خلفية المقهى . والدليل على عدم أهميتها أنه في نهاية الفصل الثالث استغنى عنها فعلاً . والحق ، أن المنظر بدا من غيرها أكثر جالاً وقرباً إلى النفس . ولو كان قد فصل هذا من الأول لأعطى الأحداث نوعاً من العمق والارتباط !



## ماذا في « بير السلم » ؟

دون مسرحيات سعد وهبة جميعاً أثارت مسرحيته الأخيرة بين مثقفينا . . زوية ، وكان السؤال الدائر على كل لسان هو : هل احتفظت هذه المسرحية بأصالة سعد وهبة ؟ . . وربما يكون الدافع الحقيقي خلف هذا السؤال هو ما لمناه في مسرحيات سعد القديمة - ونعني على وجه التحديد : المجروسة ، وكفر البطيخ والسبنسة وكويرى الناموس - من وعي بالحياة التي يصورها وتصبح في تناوله للقضايا التي كانت تشغل الأذهان في مصر قبل الثورة ، وإن كانت في (سكة السلامة) قد دخل المدينة ثم وضعها في الأوتوبيس الصحراوي وعند بقعة خالية من الحياة تماماً جردهم وكشف عن أعماقهم السوداء الملوثة .

لذلك لم يكن غريباً أن يثار السؤال حول مسرحيته الأخيرة بشكله السابق القديم . والحق أن الإجابة من هذا السؤال تحتاج منا إلى شيء من الصراحة والأمانة . . وأعتقد أن (سعد الدين وهبة) قد وصل إلى مرحلة من التفتح تتيح له أن يتقبل كل ما يوجه إليه من نقد ، سواء كان له أو عليه ، وإن أول ما يطرأ على أذهاننا عند مشاهدتنا للرواية ، وبالتحديد حينما نتوغل في أحداثها - هو التشابه الواضح بين الموقف الرئيسي فيها وبينه في سكة السلامة . صحيح أن «الحدوة» مختلفة تماماً وكذلك البيئة ، ولكن ، إذ كانت «سكة السلامة» تعتمد على ظروف خارجية عن إرادة الشخصيات جعلتهم يكشفون عن دخالهم طامعين مختارين - فإن «بير السلم» تتخذ من نفسها تلك الملابس قبساً يثير لنا أعماق شخصياتها ، وعلى أى حال فلنحاول أن نعرف ما الفكرة الرئيسية التي يقدمها لنا (سعد الدين وهبة) في مسرحيته الأخيرة ؟

إننا أمام أسرة منحلة ، متفسخة ، انتهازية . . تعيش على أنقاض رئيسها ومجده المادى الغابر . . وتحرك على أشلائه الراقدة في بير السلم : حزمة من السنين الجفاف في جسد مشلول فاقد النطق والحركة مبعأ في عربة ذات عجل ، هذه هي الصورة التي ترسمها معارض الكلمات خلال دوران الحركة في المسرحية ، يحجبها عن عيوننا باب (بير السلم) ويكشف عنها النقاب في تصورنا مزاها الخطير بالنسبة لهذه العائلة المشرقة على شفا الهاوية . فالأم تحون جثثانه

وذكره ، ومع من ؟ مع خطيب ابنها المحامي الانتهازي المتحلق المتلاعب بالألفاظ . . .  
والأخ الأكبر حسن طغى وتجبر وفرض سلطته الرهيبة على البيت ، وصار يصرف ما في الخزائن  
والبنوك وأعناق الطين في الأرض ، فلم يبق ولم يذر . . . ولكي يأمن غدر المفاجآت في بذرة  
نظيفة « تلوث » هذا الجو الذي أقامه ، أدخل أخاه « مصطفى » الصغير إلى مستشفى المجاذيب  
ظلماً وعدواناً . . . والأخ الثاني « سامي » ، مثقف ، دفين حياته وشخصه وزمانه بين دفتي  
كتاب ، وألغى من وجوده كل ارتباط إنساني ، ورفض كل شيء حتى ممارسة حقه كزوج ،  
ولتذهب زوجته إلى الجحيم بتلويها في الفراش وبضراعتها الحارة ذات الأطفار النهمة . . كل  
ذلك كرد فعل منه أو اتخاذ موقف احتجاجي ضد هذه المهزلة التي تحدث في البيت ولا من  
يردها . .

و « على » شقيق الجثمان ، ترك قرينه وجاء زوجته ، ليأكل من اللحم الحرام ، وليكون  
لها نصيب في التركة ، ولقد جذبت المدينة « على الشبراوي » بزحامها الذي يهواه ويغرم  
بالانحشار في الأتوبيسات . مع أنه مقصر في حق زوجته حفيظة كرجل . أما زوجته « حفيظة »  
فقد تناحست عن كل شيء في سبيل أن تعاصر توزيع التركة مستعينة في ذلك بتبئيس ( الأثر )  
وصنع الأحجية والتعاويد . . « وعزيرة » أو أليكترا تعيش في وهم صوره لها خيالها بأن أبها  
سوف ينهض على قدميه وينطق ، بل هو نطق فعلاً وناداهها وأصبح على اتصال دائم بها كما  
تشيع هي في البيت . . ولذا فهي تقوم بدور القدر العاق في حياة كل هؤلاء ، تهدمهم ليل  
نهار بسطوة أبيها المنتظرة التي ستوقهم عند حدهم .

ولعل ثمة فكرة تلوح لنا بأن المؤلف ربما يقصدها ، تلك هي فكرة الصراع بين الحرية  
والإيمان . فالإنسان قد يطنى ويتجبر ، ولكنه مع ذلك لا يستطيع التحلل من الإيمان بشيء  
ما ، ولكن حتى قدره المحتوم مثلاً . والأسرة قد تمزقت فعلاً وانهارت ، وماتت الأم . وتحل  
الجميع عن حسن وتركوه وحده أمام مسئوليته في غرق سفينتهم ، وأمام مصيره بالنسبة لمسئولية  
حريته كذلك . وبرغم أن أليكترا ، أو عزيزة يغيب أملها في النهاية وتفقد الإيمان بأبيها  
الذي ترك الأسرة تنهار دون أن يظهر في اللحظة المناسبة . . فإن ( حسن ) يستعيد إيمانه  
« بسلطان » أبيه . . بالقوة الميتافيزيقية التي يمكن أن يرمى عليها ثقله ويستريح . وفي تقديرى أن  
المتفرج - الذي حاول أن يفكر - قد وقع في بلبلة شديدة . فالشخصيات بألوانها وتصرفاتها

وكنه حياتها تسير في خط واقعي ، بل إنها شخصيات « طبيعية » صرفة تتمتع بصفات وسمات خاصة ذاتية بحتة ، كهواية الزحام في الأتوبيسات ، أوتوبيت الأثر ، أو ترديد إحدى الشخصيات لجملة معينة طوال الوقت كبصمة شخصية .

هكذا نرى أن كل شخصيات المسرحية يشكلون « نباتات » خاصة منفردة ، من ذلك النوع الذي لا يمكن الواحد منهم إلا أن يعبر عن نفسه فقط كذات منفردة ، من ذلك النوع ابتداء من الأخ الشرير إلى المثقف المايط جنسياً وفكرياً إلى الأم الداعرة إلى المباحث عن رجولته إلى الشقيقة الواهمة إلى المحامي الانتهازي إلى الفلاح الحفيف الدم إلى الخادم المعجوز المغلوب على أمره . كل هذه الشخصيات الطبيعية كان لابد أن تحيطها بيئة تتفق مع طبيعتها حتى يمكنها من ثم أن تعطينا إيماءاتها بشكل أكثر طبيعية وأصدق حياة وأنضجها . . مثلما كان يفعل تشيكوف مثلاً مع مثل هذه الشخصيات .

ولكن بير السلم يشكله ومضمونه أحاط جو المسرحية بغلالة من الغموض والتناقض ؛ إذ بعد أن كان المتفرج - مسترخياً مستمتعاً باستظرافه لـ « طبيعة » هذه الشخصيات التي تتحرك أمامه « بدوافع » طبيعية - أصبح فجأة وبدون سابق تمهيد مطلوباً منه أن يسرح سرحة ميتافيزيقية يحل بها لغز هذا البير . وإني لعل يقين بأن المتفرج لم يلق طوليل بال إلى هذا الأمر ، فقد فضل ألا يفوت على نفسه فرصة الضحك على هذه المواقف المعتمدة على بعض المفارقات . وأود لو أعلن خشيتي على المؤلف من طغيان للمفارقات اللفظية ، فإن في مسرحيته السادسة يبدو متمسكاً بها تمسكاً يسحب يدي ويضعها على قلبي . . فيا ويل مسرحنا لو انحدر إلى الاعتماد الكلي على للمفارقات اللفظية ! فهي والحق يقال ذات إغراء لا يقاوم ! والمصيبة أنها تثرى شبك التذاكر أيضاً . وفي « بير السلم » شخصيات بكاملها يكاد حوارها يتكون من مجرد مفارقات لفظية ليس إلا : كشخصية الفلاح « محمد أبو فرقة » ، وشخصية « على الشبراوي » وزوجته « خفيظة » ، وكذلك « سامي » المثقف وزوجته أيضاً ، وفي مقدمتهم جميعاً شخصية الأستاذ المقدم . صحيح أن هذه المفارقات اللفظية أشبعت المتفرج ضحكاً وتهليلاً وشدت أعصابه شدة جنسية في بعض اللحظات ، ولكن عيبها ، أو خطرهما - قد زحف على بقية المواقف الجادة فيهما وأقدها أثرها المطلوب . وعلى سبيل المثال لا الحصر : موقف على الشبراوي الحاسم حيث طلب منه الاشتراك في قتل أخيه ، يتسلل أبو فرقة لحظتها

ويهمس في أذنه (عن الوصفة التي دبرها له لتقويته جنسياً) قائلاً: نفعت؟ مثل هذه الألفاظ المفاجئة ليست من نوع النكته التي تنبع من قلب المأساة مثلاً. ولكنها مفرقات مسرحية مبالغ فيها تطيش بذهن المتفرج عن التركيز فيها هو أهم.

ولقد حفلت المسرحية بكثير من الحشو الذي لا يخدم غرضها الأصلي، دون ضرورة موضوعية أو حتى فنية! مثلاً المشهد الطويل الساخن بين سامي البارد وزوجته اللثيئة، في فراشها، والذي استحضر في ذهنه على الفور مشهداً مماثلاً لـ «بيرك» وزوجته مرجريت في مسرحية تينسي وليامز «قطعة على سطح صفيح ساخن»، هذا المشهد لم أره أتي ضرورة، ثم إن الحوار كثير ويغفل بالـ «بطاقات الشخصية» والعبارة العادية المألوفة. وكنت أفهم أن تكون الشخصيات تجريدية مثلاً أو تعبيرية مادام المؤلف يهدف إلى غرض تجريدي أو فكرة مطلقة، وإلا - مادامتنا نشاهد حياة واقعية بحجة - فهل يعقل أن تظل الأسرة هذا العمر الطويل، المجهول، دون أن يدخل أحدهم ليراه؟. أو تراه مثلاً كأن قطعة حجر ملقاة في البحر لا مطلب لها على الإطلاق؟. ولذلك فإن لحظة التيقن من وجوده أو عدم وجوده لم تكن مقنعة بالدرجة الكافية. لأنه كان يكفي والأمر كذلك أن يفتح الباب ولو عفواً لكي تتحقق من ذلك - هذا إذا سلمنا بهذه المقدمات المتناقضة، إن هذا المنصر في تقديرى أقصد الموقف درامية، كما أنه كان موقفاً واضحاً الافتعال. ثم ما قيمة أن يقدم لنا المسرحية أستاذ كالذي قدمها؟ لقد كنت أحس بأنه مفروض على المتفرج وعلى أحداث المسرحية، اللهم إذا كانت مهجة ملء الزنبرك ليتحرك الممثلون - وظيفة درامية لها ارتباط عضوي بالتركيب الفني. هذا ولم يكن هناك داعٍ للره لأن يمضى في السخرية والقرينة على الأساتذة والمتقنين والمتفرجين وما إلى ذلك من رجالايت المجتمع، بلا مبرر مفهوم.

وبعد قرن الملاحظ أن احتكاك المؤلف بالسينما قد عيشه في «مود» سينمائي في أثناء كتابته لهذه المسرحية. فجاءت المشاهد السينمائية أكثر منها مسرحية، حتى في متابعتها واضطرابها. ولقد ساهم المخرج سعد أردش في إضفاء لون من الإغراب على جو المسرحية، كشكيله للديكور مثلاً، وورسمه للحركة المسرحية: فقد كان المحامي، مثلاً في أثناء احتدام النقاش بينه وبين فريدة يصعد السلم ويكلمها من فوق، ليعطى بذلك الإيحاء بأنهم يدوسون ذكري ذلك الأب ويسحقون تلك القيمة الغالية، وكنت أرى أن من الأفضل عدم استعمال الأسلوب

التعبيرى فى الإخراج ما دام النص أصلاً ليس تعبيرياً . إلا أننى برغم ذلك لا أملك إلا أن أقول كلمة تقدير لهذا المجهود الرائع الذى قدمه سعد الدين وهبة وسعد أردش وكل من توفيق الدقن وسميحة أيوب وأمينة رزق وحسن البارودى وشفيق نور الدين وناهد سمير وأحمد الجزيرى وعبد الرحمن أبو زهرة ورجاء حسين ومحمد عثانى . وكذلك جهاز الإضاءة فى هذا العمل الطيب .

## زوبعة . . تأكل « الزوبعة »

لم تكن مسرحية « الزوبعة » لتثير كل هذه الزواجع لو أنها أنحلت طريقها إلى المسرح بشكل تلقائي تقليدي ككل مسرحيات خلق الله التي تُعرض كل عام ونمر في سلام . ولكن ( محمود دياب ) مؤلف مسرحي ناشئ يقف على أول السلم - وإن كان قد دخل ميدان الأدب قصاصاً بمجموعة قصص قصيرة اسمها « خطاب من ظلي » ورواية قصيرة اسمها « الظلال في الجانب الآخر » - إن موهبته الحقيقية التي خدعتني في روايته وأقنعتني أنت من جيل الرواية القادم بلا جدال ، ما لبث أن ظهرت لي على الوجه الآخر ، مؤكدة لي أن مستقبله في المسرح أهم بكثير من مستقبله في القصة . . وذلك منذ أن تعرفت عليه كاتباً مسرحياً في عمله المسرحي الأول « البيت القديم » التي نشرت في مجموعة الكتاب الماسي الصادرة عن الدار القومية للطباعة والنشر ، وعرضها المسرح الحديث في أحد مواسمه الماضية .

وبرغم إعجابي بمسرحيته تلك فإنه كانت لي بعض الملاحظات عليها . كانت من ذلك النوع من الأعمال الفنية التي تكذب لتفوز في مسابقة ما . وأغلب اليقين أنها فازت بمجازة في مسابقة أقامها المجمع اللغوي على ما أذكر . وهي مسرحية تعرض لنا طبيعة الحياة في مجتمع يتخذ من الاشتراكية طريقاً لحياته الجديدة هو مجتمعنا ، وكيف أن طبيعة هذه المرحلة الجديدة من حياتنا تقتضينا المحافظة على أصالتنا ، تدعونا إلى التطور ولكن مع الاحتفاظ بهراقة تقاليدنا ؟ كما تبين كيف أن الفكرة الاشتراكية لا تستقيم هي والميول الطبقية ؟ وكيف أنها عمل وليست مظاهر كاذبة خداعة ؟ وقد تمثل - ذلك في الأسرة التي فقدت قدرتها على النظرة الدقيقة إلى واقع حياتها . خطب أحد أبنائها - وهو شاب من جيل الثورة - ابنة أحد الأغنياء ، فاستأجر لأسرته شقة فاخرة في حي أرستقراطي يتناسب هو ومكانة عروسه ، ولكنه يصدم في عروسه تلك ، إذ يكشف أنها بلهاء ! فتعيده الصدمة إلى أرض الواقع . . وإلى البيت القديم !

مسرحية مقننة إلى حد ما ، مهمة كذلك إلى حد ما . . وذلك لارتباطها بالحدث الاجتماعي المعاصر ، إلا أن أسوأ ما فيها أنها كتبت باللغة القصصية ، لا لعب في اللغة

الفصحى أو في أداة الكاتب ، وإنما لأنه كان ثمة اتصال واضح بين شخصيات المسرحية ويشتم وبين اللغة التي يتحدثون بها . وما زاد الطين بلة أن المسرح ، أو المؤلف أو المخرج لا أدري قام أحدهم بتحويل أو ترجمة للغة من القصص إلى العامية ! . فأفسد بذلك المعاني ومبها . فالمعنى كما نعرف جميعاً يحىء مرتبطاً بظلال اللغة نفسها ، والذي يمكن التعبير عنه بالقصصى تعبيراً جيداً قد تعجز عنه العامية ، والعكس صحيح . على أن المؤلف يتلافى كل هذه الأخطاء في عمله المسرحى الثانى . . وسعيد من تجربة احتكاكه بالجمهور احتكاكاً مباشراً .

والذى حدث بالضبط أن مسرحية « الزوجة » جاءت كأى عمل فى مستوى يشر بعبء طيب ، ولكنه ليس خارقاً للعادة كما قد يتصور البعض . كل ما هنالك أن المسرحية مرت بظروف غير عادية بين لجنة القراءة وبين مرحلة التنفيذ ، استطاع المؤلف أن يحسن استغلالها جيداً فى مصلحة العمل . فإذا علمنا أن للمسرحية كانت مهددة بالموء تماماً لسبب ما ، أدركنا على الفور كم هو طبيعى أن تثير المسرحية هذه . . الزوجة . ! وأن موقفها يشبه فى ذهنى بحركة بندول الساعة الذى إذا جلبته ناحيتك بشدة جاءت قوة ارتدادها بمدى طول المسافة التى ابتعد بها عن مكانه الطبيعى ، ولكأنى بالمسرحية تريد أن تحقق غرضها بأثر رجعى ، بحيث تعرض لليوم وللفرد ، وللأمس أيضاً .

وأرجو ألا يفهم من كلامى هذا أن للمسرحية ليست جذيرة بالنجاح ، أو أن السبب فى نجاحها ما صاحب ظهورها من ملائمت ، ولكنى فقط أقول : إن هذه الظروف خدمتها بقدر ما ضرتها بعض الضرر . . لسبب بسيط ، وهو أننا نرى أن كل ما أثير عن للمسرحية لم يكن نابعاً منها كعمل فى ، وإنما كان يدور حولها . . ابتداءً من التساؤل الفاض عن سر توقعها فى المسرح الحديث فجأة ، إلى أنصار عرضها فى المحافظات وإخراجها بأسلوبين مختلفين أحدهما مخرج كلاسيكى كبير والآخر مخرج شاب حديث . . ثم تتلى العرضان وما نتج عنها من أقوال كثيرة . فكانت النتيجة أن انصرف تقييم النقاد والجمهور إلى المقارنة بين أسلوبى الإخراج والممثل . . فى حين غفلت العيون عن النظر إلى النص ومحاولة تقييمه تقييماً سليماً . وفى تقديرى أن النجاح لا يعتبر نجاحاً خالصاً أو قل : إنه نجاح لم يخدم المؤلف . بل على العكس ربما يكون ذا بريق خاص له خطره على كاتب كمحمود دياب - وقد يكون كاتبنا أكبر من أن

يلأه الزهو أو الغرور مثلاً . ولكنى مع ذلك أفضل لو أن المناقشات نبتت من داخل العمل نفسه حتى يستفيد المؤلف من التجربة .

والتجربة بحق تستحق أن نقف عندها وقفة تمن وتفحص ولو على القدر الذى يسمح به هذا المقام . إننا بإزاء قرية حلت بها اللعنة فجأة . . فراحت تتقيأ أوزارها . جاءها خبر بأن (فلان) القلاى المحكوم عليه بالسجن المؤبد راجع إلى القرية حالاً . ومعنى ذلك أن المتهم الحقيقى فى القضايا التى سجن من أجلها هذا الشخص سوف يظهر ، وسوف يظهر الجناة ومرتكبو الشرور فى القرية باسمه . وهبت الزوبعة . . فاكتمحت الأفئدة وأزالت عن الوجوه مسوح الرهبان . . واتضح للقرية أن كل الجرائم التى ارتكبت ، لا ذنب لهذا الشخص فيها ، وأنه ليس مرتكبها الحقيقى بل فلاناً وفلاناً وفلاناً من أهل القرية المستترين . وهذه اللعنة التى حلت بالقرية نراها تنسحب عن ولدى الشخص المسجون - حيث كانت لعنة أيهما المظلوم تطاردهما وتضيق عليهما الخناق . فلما انكشفت الحقيقة سميت لها الحياة من جديد ، وعادت إليها حقوقها المسلوبة . ويرغم أن القرية تتيقن - أخيراً - أن هذا الشخص لن يعود ، لأنه مات فى السجن من زمن ، إلا أن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً ، فإن يكن الرجل قد مات حقاً فلا بد أن تكون الروح قد دبّت فيه من جديد ، بدليل أنه فى هذه الزوبعة .

والمسرحية تذكرنا أسلوب الكاتب الأمريكى القديوجين أونيل الذى يهتم بما خلف الواقع - والقياس مع الفارق طبعاً - وكان من الممكن أن تكون الزوبعة عملاً فنياً ممتازاً لو أن المؤلف اهتم ببعض التفاصيل الدقيقة الهامة . فمثلاً : نجد أن الحوار - والحق يقال - أقل من مستوى الفكرة ، ولا يتناسب هو وأسلوب المسرحية نفسها . وأن أول ما نلاحظه على الحوار أنه حوار واقعى صرف يعتمد كل الاعتماد على محاكاة الطبيعة والحياة . وربما جاء ذلك نتيجة لاعتقاد المؤلف أنه يكتب مسرحية واقعية محضة . . ولذا فهو يتتقن شخصياته من واقع الحياة أو يحاكي بها الطبيعة البيئية - فهذه شخصية «صالح» بطل المسرحية ، الصبى الذى تصر القرية على أنه «أهبل» أى ليس مكتمل العقل والشخصية ، فى حين أنه - هكذا يومئ المؤلف - عكس ذلك تماماً . ولكن يبدو أن المؤلف دون أن يدري انحاز إلى رأى القرية فلم يعن بهذه الشخصية العناية الكافية ، مما أدى إلى التبع . فجاءت لا هى عاقلة بالفعل ولا كما تراها القرية ! ولو كانت هذه الشخصية على درجة مما من الوعى بنفسها وبالحواس المحيط بها ، لوصلت إذن إلينا من خلالها معطيات كثيرة .



وبالرغم من أن المفروض أننا نرى أكثر جوانب الزوينة من خلال علاقاته بأهل القرية وعلاقات أهل القرية به ، وبالرغم من أنه كان من المفروض أن تكون هذه الشخصية شخصية مسرحية من الطراز الأول - فإن المؤلف مع ذلك لم يهتم بها كما ينبغي . . فظلت حتى نهاية المسرحية شخصية واقعية جداً جداً ، حتى إنه - وهذه ظاهرة تستحق الدراسة - حيناً عادت إليه مكاسبه وحقوقه التي كانت ضائعة لعدم وضوح المتهم الحقيقي . . ارتفع في أعماقنا شعور بالحسد نحوه ، وبدلاً من أن نبارك انتصار الحقيقة بإزائه ، حسدناه . ومعنا عدونا بالطبع ، فلقد كان يبدو أمامنا شخصية سلبية ، ضعيفة ، تنال عليها المكاسب دون أن يكون لها دور ملحوظ يجعلنا نشد على يده ، ونطمئن على أنه أمسك بطرف الحقيقة ليواصل الحياة الشخصية أخرى غير التي كانتها من قبل .

فإذا نظرنا إلى بقية الشخصيات الأخرى وجدنا أن بعضها مرسوم رصماً جيداً والبعض الآخر أفلت من يد المؤلف . فمثلاً شخصية « الشيخ يونس » لم تكن إلا ذلك النموذج التقليدي لرجل الدين القروي ، السلي ، الفارغ ، الساذج ، المحطى برغم ذلك باحترام أهل القرية . أما الشخصيات التي تسترعى نظرنا بمجودة رسمها فهي لا تعدى شخصية « سالم أبو سليم » ، والثاني « أحمد ومحمد أبو ربيع » . . إن هذا الثنائي من أمتع شخصيات المسرحية . ولنا وقفة عند شخصية « الحاجة صابحة » ، فإلا لا شك فيه أن لها أهمية عضوية في العمل ، ومع ذلك حولها المؤلف إلى شخصية مكحلة . وكذلك شخصية « الحاج شعلان » السيد أبو طالب على ما لها من أهمية كبيرة ، درامية وموضوعية لم يسلم من التسطيح : « فالحاج شعلان » هو مصاص الدماء المستتر خلف قناع الدين ، والسيد أبو طالب يعتبر الصورة العصرية للإله في المسرحيات الإغريقية الذي كان يهبط في لحظة الذروة ليحل العقدة وتنتهي المسرحية : أولاً لم نتعرف على شخصية الحاج شعلان تعرفاً كاملاً . وثانياً لم يكن لها أي أبعاد أو ظلال ، أما السيد أبو طالب فالمفروض أنه شخصية ذات ثقل موضوعي ، فهو الخارج من السجن الحامل في أعماقه شحوب الحياة خلف الأسوار والرغبة الجامحة في الانطلاق نحو حياة حرة ، ومع ذلك بدا كأنه يؤدي وظيفة فقط . . . . . يلقى بغير موت « حسين أبو شامة » في السجن . وصحيح أن كلماته كانت تحمل ملامح الشعر ، ولكنها كانت كلمات مقتضبة لم تعف بالمفروض المطلوب . تبقى بعد ذلك نقطة على جانب كبير من الأهمية تتعلق بأهمية هذه الشخصيات ، وبوهمية العمل نفسه : فلا تصل إلّا من هذا النوع والشخصيات التي من هذا النوع عدا ما تصل

كل المعطيات من خلال تفكير الشخصيات نفسها بنتيجة لاحتمالها بالفعل الدرامي . ولا بد أن يكون كل شيء متواءم مع طبيعة الشخصيات والجو والبيئة . . ونتيجة لالتزام المؤلف بهذا الأسلوب اقتضت المسرحية عنصرًا هامًا هو عنصر « الفكر » . فإذا سلمنا بأن « الحدوتة » جيدة والفعل التراجيدي له إيقاعه السليم للفتح . . يبقى بعد ذلك سؤال : ما هو الفكر الذي تشحننا به هذه المسرحية ؟ هل يقتصر عرضها على ما تكشف عنه « الحدوتة » فقط ؟

في اعتقادي أن المؤلف لوعق الشخصيات أكثر وأعطاها حواراً له رنينه وأبعاده لجعل لمسرحيته خلفية فكرية ثرية ، ولكن المسرحية على حالتها تلك برغم اعترافنا بأنها هكذا لا بأس بها - لا تثرى وجدان المشاهد أو القارئ ، بما يبقيا على مر الأيام ، فالحوار الواقعي فيها لا يعبر إلا عن معناه فقط ، الكلمة عارية عسوة تحلى معناها ليس أكثر ولا توحى بأبعد من المسافة التي بينها وبين الكلمة للقبالة لها . إن كلمة الحوار في هذه المسرحية سرعان ما تسقط من فم الشخصية ، وسرعان ما تتلاشى في الهواء ! ولقد سبق أن قلنا مراراً : إن الكلمة للمسرحية كلمة يعمل لها تمثال ، كما أن عظمة شخص ما تدفننا إلى صنع تمثال له ووضعه في ميدان عام مثلاً - كذلك الكلمة للمسرحية ، من العظمة بحيث إننا نصنع لها تمثالا ، ونضعه على خشبة المسرح وتضمن فيه ! وربما تكون هذه التقطة ضعفاً في أغلب المسرحيات المصرية المعاصرة . وربما تكون كذلك هي التي تحيل أغلب هذه المسرحيات إلى ما يشبه التمثيلية الإذاعية التي يخضع حوارها لأسلوب « تلك تلك تاك » - « كلمة ورد غطالها ! » . وقد يكون هذا أسلوباً مقبولاً في الإذاعة على اعتبار أن المستمع لابد أن يتابع الحدث بسرعة من خلال الكلمات المباشرة الواضحة ، أما في المسرح فاعتقد أن الحوار أعمق من هذا بكثير . وعلى أية حال فمسرحية « الزويرة » تقدم لنا كاتباً مسرحياً لا شك أنه يفرض علينا احترامه . ولأنه هكذا فإننا نطالبه بالزيد من التجويد والوقوف على أسرار الصنعة المسرحية .

ولقد أخرج هذه المسرحية بأسلوبين مختلفين كل من حسن جمعه وعبد الرحيم الزرقاني : أهم الأول بالأسلوب التجريدي المعبر ، في حين التصق الآخر بواقعية النص التصاقاً شديداً . . فإذا حدث ؟ لقد كانت تجريدية حسن جمعة تضي على النص أهمية وجلالاً أخفى عيوبه الناتجة عن استغراقه في الواقعية . أما تعبير الزرقاني عن الواقعية بمزيد من الواقع وخاصة في اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة للواقع فقد أظهر بذلك عيوب النص من حيث أراد تفسيره على

مستوى الواقع المحض . كان حسين الجمعة يومئذ لنا بأن هذا الفعل « قد » يحدث في يوم ما ، أو هو على وشك الحدوث مثلاً ، أما الزرقاني فقد كان « يوهنا » بأن هذا حادث فعلاً ، وها هو ذا الواقع أمامكم ، انظروا وتمعنوا واتعظوا . . والحق لقد أقنعنا الإيحاء الحسيني ، على حين لم « يدخل علينا » الإيهام الزرقاني . !

## مهزلة يوسف إدريس . . الأرضية

إن كانت « مصرية » الفرافير أمراً لا جدال فيه ، فإن مصرية المهزلة الأرضية تؤكد نفسها بصورة أكثر عمقاً وأصالة ، وأعني بالـ « مصرية » هنا مصرية الموضوع ومصرية الملامح ، فإذا كانت الفرافير تضرب بجذورها في وجداننا إلى بعيد . . حيث السامر ، والفرفور - فكذلك المهزلة الأرضية تمتد بجذورها في وجداننا ولكن إلى بعيد جداً . . حيث جدنا قارون ، تلك الشخصية المشهورة ، التي يقترن ذكرها في الأذهان باكتناز المال والذهب وبذل كل ثمين وقيم في سبيلها .

لاشك فحلاً أن قارون وابنه - وليكن اسمه الطيب مثلاً - هما السبب في هذه المهزلة الأرضية التي يعيش فيها حفيداؤها وعائلة قارون المصرية ، أو المعاصرة - إنما تعيش الآن مهزلتها الكبرى حول ذلك الميراث . وما ميراث العائلة إلا تصاً ودماراً . إنه ميراث ذושقين : مادي ومعنوي . . الذهب والدمار . . والغريب أن ذلك الميراث التمس قد أصبح غريزة فطرية في حياة كل فرد من أفراد عائلة قارون . وتكون حصيلة الرحلة الدنيوية في نهاية العصر خازوقاً كبيراً . . فلا المرء عاش ولا ترك أولاده يعيشون لقد أورثهم التركة الثقيلة . والتركة ليست أملاً كما الخلدع بها ، ولكنها في الحقيقة هي مصدر القناء . . إنه لم يخلف مالاً فحسب ، وإنما خلف مالاً وصراعاً ، انشقاقاً وتمزقاً . . ومهزلة مروعة .

وتبدأ للمهزلة « بمحمد الأول » ، جاء إلى مكتب الصحة ساجباً أخاه الصغير ( محمد ) الثالث بعد أن استصدر من مفتش الصحة إذناً بتصديده إلى مستشفى المجاذيب ؟ وقصلاً يبدأ الدكتور « حكيم » بمعاونة الخوجي « صقر » بالشروع في التيقن من جنون « محمد الثالث » ولكن محمد الثالث يعني الطبيب من هذه المحاولة ، ويكشف عن جنونه ، فهيم الدكتور بالتوقيع وبإصدار الحكم النهائي ، مع أنه خلال التحدث معه كان كلام محمد الثالث كلاماً لو تمنا فيه أو لو تمنع الدكتور نفسه فيه لاكتشف أنه عيّن العقلي . إلا أن الدكتور يوقع الكشف عليه وفي ذهنه فكرة مسبقة تقول : إن هذا الشخص المواقف أمامه . . مجنون ؟ المهم أن الدكتور يأمر بترجيئه إلى القسم لعمل اللازم ؟ وقبل أن يتحرك إذا بالوقوف يفتق عن مفاجأة

مذهلة ، بدخول « محمد الثاني » الذى هرع من فوره لاييقاف هذه المهزلة . ويعلن محمد الثاني أن أخاه ( محمد الثالث ) ليس مجنوناً وإنما المجنون الحقيقى هو هذا الطاغية الجبار محمد الأول ، فجنونه أفضح جنون ألا وهو السيطرة وحجب الامتلاك ! ولقد دفعه هذا الجنون الفظيع إلى سحب أخيه بالقوة وتصديره إلى مستشفى المجاذيب ؛ ليخلوله الجو . . . ويمكن من الاستيلاء على حقه فى الميراث !

وكان على الدكتور حكيم أن يتصرف تصرفاً خاصاً تجاه هذه القضية ، ولكنه مرعان ما اكتشف أن « نونو » تلك التى كانت هنا منذ قليل ، وادعت أنها زوجة محمد الثالث - ليست موجودة ! والغريب أنهم جميعاً أنكروا وجودها . . . لذلك كان العثور على « نونو » أمراً غاية فى الأهمية بالنسبة للدكتور حكيم . وبدأ الدكتور سلسلة محاولات للبحث عن « نونو » التى اتخذت بعد ذلك فى المسرحية موقفاً هاماً ، وأصبح ظهورها على حقيقتها كشفاً للحقيقة . وإذا كان الأمر كذلك فلعل ثمة حكمة تلوح خلف هذه الأسماء الغريبة التى أطلقها المؤلف على شخصيات مسرحيته : فمحمد الأول ومحمد الثانى ومحمد الثالث لا بد أن تكون لأسمائهم هذه دلالات معينة إن لم تكن واضحة تماماً فهى على الأقل تشير مجرد الإشارة إلى ثلاثة قطاعات داخل طبقة واحدة هى الطبقة المتوسطة : فها هو ذا محمد الأول برغبته الشديدة فى الامتلاك والاستحواذ ، وهذا هو محمد الثانى بكل ملاعحه التى تشير لنا إلى قطاع الموظفين البيروقراطى ، وهذا هو محمد الثالث ، الدكتور المثقف السلبى الذى يحمل فى صدره مشكلة المثقفين كلهم حينما تضيق بهم الصدور ويسيطر عليهم نوع من الغضب بالرفض لكل شىء . أما شخصية « صفر » القورجى فلعله يمثل طبقة بكاملها هو الآخر ، وطبعاً نحن نعرف أى طبقة هذه التى يمثلها صفر ؟

ولقد أراد يوسف إدريس لـ « صفر » هذا أن يكون هو القاضى فى هذه المهزلة الأرضية . فالأمر كان قد بلغ بحكم مدهاء ، ولم يعد فى وسعه الانتظار أكثر من هذا ، فرفع سماعة التليفون وطلب بوليس النجدة . وبعد برهة قصيرة جاءه بوليس النجدة فى هيئة الجند قارون وابنه الطيب حيث اتصل بهما البوليس الحقيقى فى جبانة الإمام ، وطلب منهما أن ينجدا الدكتور (حكيم) من هذه المهزلة الأرضية التى تسبب فيها . وتقدم قارون وابنه الطيب من الدكتور حكيم يستوضحانه الأمر . وإن هى إلا دقائق حتى قامت المحكمة . . . القاضى فيها « صفر » . والحاجب « صفر » والمدعى العام « صفر » . . . و « صفر » هو الكل فى الكل . . .

ويبدأ صفر في محاكمة قارون وابنه الطيب . ولكنها لا يعترفان بأنها ارتكبا جريمة ما ؛ وإنما كان لابد لهما أن يفعلا ما فعلا ، وإذا كانا قد فعلا تلك المهزلة فذاك إلا لإحساسهما بأن الحياة لابد أن تستمر . الثروة في يدهما لابد أن تكبر ولا بد أن يموت الواحد منهم وهو مطمئن على أولاده وهذه هي الحقيقة . ويفقد الدكتور حكم صوابه فعلاً ويتقدم من القورجى صفر طالباً منه أن يلبسه قميص الجنون ، فهذا هو الحل ! وهو لا يمكن أن يستمر مع هذه المهزلة . ويمجى الستار على حين يردد صفر أن الحكم لم يصدر بعد .

وأول ما يميز للمهزلة الأرضية هي أنها ترسى دعائم ما يمكن تسميته بمسرح الغضب أو المسرح الغاضب ، ذلك الذى رأينا بذوره في مسرحية القرافير . إن الغضب فى المهزلة الأرضية يصبح جزءاً من الخطوة المسرحية . وقد يبرك شكل المسرحية لأول وهلة بمافيها من تغريب . ولكنك بعد المشاهدة أو القراءة الثانية ، سترى أن إطارها العام ما هو إلا تركيب منطقي لموضوع المسرحية . والواضح أن ( يوسف إدريس ) قريب جداً من المذهب التعبيرى ؛ إذ يدخل إلى موضوعه منخلاً واقعياً ، ويحمل من شخصياته قطاعات بأكملها ، كما أن الحوار لا يحمل بطاقات شخصية ، ولكنه كلام معبر ، يهتم بدخائل النفس وتحليل ما يضحك فيها . ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إن المهزلة الأرضية مسرحية تعبيرية . . فإذا نسبنا إذن ؟ فى اعتقادي أن ( يوسف إدريس ) وضع فى هذه المسرحية أسس يمكن تسميته بالتعبيرية الجديدة . . وهى مرحلة تبدأ من فوق حدود العقل وتستمر « خلف » حدود العقل . ومسرحية من هذا النوع كانت تحتاج إلى أسلوب مميز فى الإخراج يبعد بها عن الطابع الواقعى الصرف . وفى الحق أن ( كمال يس ) حاول أن يجعلها ما بين الحلم والواقع ، ولكن محاولته تضررت فى الحركة الواقعية التى أضفهاها على سير المسرحية وعلى تصميم الديكور ، وكذلك لهجة الممثلين ، إلا أن الجهود الذى بذله فى إخراجها لا يمكن إنكاره . وبفضل الأسلوب البسيط الذى اتبعه ستظل هذه المسرحية مسرحية « ريرتوار » تعيش زمناً طويلاً .

وقد وفق عبد المنعم إبراهيم فى دور الدكتور حكيم كل التوفيق ، وخاصة فى اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة جداً والتى تكشف عن أعماق الشخصية . أما « عبد الرحمن أبو زهرة » فلم يكن يعيه شئ فى أداء دور محمد الثالث إلا إيماءه من طرف خفى بأن ( محمد الثالث ) مجنون بالفعل مع أن الحقيقة غير هذا على طول الخط ، وفيما عدا ذلك كان يعرض أعماق الشخصية بحسن كفاية . وأما « محمد السبع » و « إبراهيم الشامى » و « على رشدى » فقد أدوا أدوارهم

بامتياز وتفوق ، وإن كانت لنا ملاحظة على أداء « على رشدى » للجد قارون وهو أنه أظهره فى صورة غاية فى السداجة . وبقدر ما أعجبنى « طارق عبد اللطيف » فى دوره فى مسرحية « الندم » بقدر ما سحب منى هذا الإعجاب فى دور « محمد الثانى » حيث كان يفتقر إلى التركيز والثبات والوعى بالشخصية ، على أن الجدير بالإعجاب حقاً هو ذلك المجهود الرائع الذى اضطلعت به الفنانة « سناء جميل » فى أدائها للأدوار النسائية كلها والتي كانت تتخفى فى زى « نونو » وهى ليست « نونو » الحقيقية .

## ليالى نعان عاشور

في مقال سابق قلنا : أن « ثلاث ليالى » آخر مسرحيات نعان عاشور ، تعتبر آخر الشوط الذى يقطعه نعان فى طريقه إلى قضية الصراع الطبقي التى دأب على معالجتها منذ أول مسرحية كتبها . وأشرنا فيما أشرنا إلى أن المؤلف يهدف إلى إظهار البقايا الطبقيّة على حقيقتها ، وأن الطبقة الأرستقراطية بالذات ما تزال تتحفر لاستعادة وضعها من جديد عن طريق إعلانها السخرية والمزء وعدم الاعتراف بتطورات العصر الثورية التى فضت على المسألة الطبقيّة ، كما أن الطبقة المتوسطة ما تزال كذلك متمسكة بمظاهر التطلع الطبقي ، مدفوعة إلى ذلك بما تحمله فى أعماقها من جذور طبقيّة مترسبة لم تفلح الظروف الراهنة فى اجتثاثها بعد ، أو قل : إنها هى نفسها تضرب صفحاً عن حقيقة الواقع الناصع فى حياتها وخاصة أن حياة الأمة عامة . على أننا نعود فنضيف أن هذا العمل إن هو إلا مثال لأى نهاية لأى شوط فى أى طريق . . نهاية لاهته الأنفاس تنسحب عرقاً يجهد المشوار الطويل من أوله إلى آخره .

وليس من سبيل هنا طبقاً لمراجعة الشوط من بدايته ، لا لضيق المقام فحسب ، بل لأن « نهاية » الشوط نفسها تحمل فى أعماقها الشوط كله . هى ثلاث ليال : بيضاء وسوداء وحمراء ، وكل ليلة فى فصل ، وكل فصل تلخيص سريع لاهت لمسرحية من مسرحيات نعان السابقة . والصورة التى تقفز إلى أذهاننا لأول وهلة فى أثناء مشاهدتنا لليالى الثلاث - وهى صورة نعان نفسه ، وهو يجرى منطلقاً من مسرحية « المغايطس » وقد علقّت بقدميه ( الناس الى تحت ، والى فوق ، وعائلة الدوغرى ، وسيا أونطة ، وصنف الحرّم ) وبتعبيراً أكثر دقة نرى نعان يلبث نحو لياليه الثلاث ، ولكن على غير العادة يجرى بظهوره ملقياً بعصره بين خطواته السابقة !

وكان من المنتظر أن يضيف نعان لبلاليه الثلاث شيئاً جديداً إلى ما قدمه سابقاً ، وليكن هذا الشيء مثلاً ، وعلى أسوأ الفروض تفسيراً جديداً أو حتى مزيداً من الضوء على وجهات نظره السابقة فى قضية الصراع الطبقي ، ولكن مما يؤسف له أننا لم نشاهد حتى عملاً مستويّاً مستقيماً يساوى قيمة نعان عاشور الفنية ، بل شاهدنا - وأقولها صراحة - نعان يلفظ أنفاسه



على خشبة المسرح - ويقول نهان في النشرة الموزعة على الجمهور المشاهد موضحاً فكرته من طرق باب المسرحية ذات الفصل الواحد : أنه « بعد تمام الليلة البيضاء اكتشفت ماوراءها جميعاً . . . فالفصول أو الليالي الثلاث لم تكن إلا جاعاً لمن فاتني أن أدرك وجودهم من شوائب الشخوص في مسرحياتي السابقة ، فكأنهم والحال كذلك من سقط المتاع أو ظلال من رؤيا أخذت تقم في ناظري وتنداح إلى بعيد وراء أسوار الماضي ! إنهم كما خلتهم . ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة مني إليه !

وهذه الكلمات برغم ما فيها من إنشائية أسلوبية ، تكشف بصورة ما ، من قريب أو من بعيد ، عن مدى ارتباط المؤلف بهذه الشخوص التي قدمها لنا ، وعن مدى صدقه في النظر إليها وفي تناول حياتها . فهو يقرر أنها « من سقط المتاع » وفي الوقت نفسه يحاول أن يلتبس لنفسه تبريراً ليثبت الحياة فيها من جديد برغم أنهم كما خيل إليه « ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة مني إليه ! » .

وإننا لا نملك إزاء هذا التصريح غير المباشر إلا أن نوافق المؤلف على أن تلك الشخوص إن هي - فعلاً - إلا ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة ، لا من المؤلف فقط ، بل منا نحن أيضاً ومن المجتمع والفن علي وجه الإطلاق .

ولا ننكر أنها شخصيات أدت في حياتنا دوراً وفي مسرح نهان عاشور أدواراً ، ولكنها الآن فقدت حتى ما يؤهلها لأن تؤدي مجرد أدوار عادية في حياتها في الواقع الخارجي ، فضلاً عن أن تصعد إلى خشبة المسرح بعد انسلاخ ثلاثة عشر ربيعاً من عصر ثورتنا السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية .

ولقد كان من الواضح لمن شاهدها على المسرح أنها لم تكن شخصيات بالمعنى للفهوم ، وإنما جاءت وهي مجردة لا حياة فيها ولا معنى لها . صحيح أن هناك بعض الشخصيات لم تكن تخلو من خفة دم ، كشخصية « سعيد » في الليلة البيضاء ، ولكنها مع ذلك لم تكن مرسومة رسماً جيداً ، ذلك لأنها أصلاً لم تكن محددة للملامح في ذهن المؤلف ، لأنه اقتطعها اختصاراً ، ليلف عن طريقها كلمات لا هنا ولا هناك قذف بها بعض النواحي الاجتماعية في حياتنا العامة . . هكذا دون سبب أو مبرر مفهوم ! وعلى أي الأحوال فإن هذه إحدى سمات المؤلف في أغلب أعماله . وهو بهذه الطريقة يجتري كمن يكشف غطاء « الحيلة » ثم يجري خرقاً مما يمكن أن تثيره من غبار وديخان ! وإذا كنا نفتخر للمؤلف هرويه من بعض القضايا التي يثيرها

ولا يناقشها مناقشة موضوعية في بعض مسرحياته السابقة على اعتبار أن بالمسرحيات قضايا أخرى أهم وأجلر بالمناقشة تعفينا من متابعة مثل هذه الفرعيات البسيطة - فإننا في عمله الأخير هذا لا يمكن بحال أن نتغزل له ذلك ، وخاصة أنه عمل يغلو من الثقل الموضوعي أو الثراء الفكرى !

وفي تقديرى أننا لا نتجاوز الحد إذا قلنا إن الليالى الثلاث لا تعدو أن تكون ثلاث تمثيلات إذاعية أو تليفزيونية من ذلك النوع الذى يقدم على سبيل التفكه أو التريفة على الماضى القريب ، أما أن تكون مسرحيات يحتشد لها المتفرجون من أنحاء المدينة ليلى بطولها - فهذا مالا نقره أبداً . وإلا فليقدم لنا المؤلف تفسيراً لهذا التسطيط وهذا التحلل الفكرى السائدين في لياليه الثلاث . . اقتداء من المرأة الأرستقراطية التافهة التى تضطر زوجها ليحضر حفل عيد زواجها ويشارك في هذا التجمع الأسرى الكاذب . . إلى « ميمى » غانية الحلى وفنائه القديمة التى جار عليها الزمن فرمت نفسها - في خريف حياتها وعمرها - على فهمى أفندى الموظف البسيط بعد أن امتهن أهل الحلى ولاكت ألسنتهم سلوكها الشخصى فخرجت صورتها في الأذهان . . مروراً بالأسرة المتوسطة التى ماتت عائلتها فجأة ، وتركها في مهب الريح تواجه أخطار الحياة عزلاء من الأسلحة لا ينفعها عم ولا خال ! تعيش المرأة الأرستقراطية ليلة بيضاء . وتعيش أسرة المتوفى ليلة سوداء . ويعيش فهمى أفندى ليلة حمراء . ونعيش نحن في الصالة ليلة فارغة ! فليس من موضوع يستغرقنا ويستولى على اهتمامنا ، بل تمر ثلاث ساعات تتوالى علينا بين كل منها والأخرى استراحة نقضها في التساؤل فيما بيننا وبين أنفسنا عن الحكمة فيما شاهدنا . حتى إن بعض الجمهور العادى - وقد لمسها بنفسى وقت ذاك - أرجأ البت في هذا الأمر إلى حين الانتهاء من « الفصل » الثالث ظناً منه بأنه يشاهد مسرحية واحدة اسمها ( ثلاث ليال ) وأن المؤلف قد جعل كل فصل يستقل وحده بليلى . والذى ساعد على تثبيت هذه الفكرة تكرار بعض الممثلين في أكثر من مسرحية .

غير أن هذه الظاهرة الفاجعة تعتبر دليلاً قاطعاً على قصور النص المسرحى ؛ إذ هو يفترض على مقومات الإقناع والمنطق بحيث يصل إلى المتفرج مكتملاً ناضجاً واضحاً . فكون المتفرج ينهض بعد هبوط الستار غير ملق إلى الأمر بالأعلى اعتبار أن ما حدث ليس إلا مقدمة لما سيأتى دليل على أن المتفرج لم يضع يده على قضية أو موضوع أو فكرة أو أى شئ يبنى فيه بعد مغادرته للمسرح ! ولا ننكر أن بكل ليلة من الليالى الثلاث ثمة فكرة ، ولكنها فكرة باهتة لا ترقى إلى

مستوى ثقل المسرح ولا تجرؤ على الاقتراب من خشبته إلا أن المؤلف قربها ، بل نصبها على خشبة المسرح ، وذهب إلى أبعد من ذلك ، قرر أن «سحر الليالي الثلاث» وعلى قدر ما وسعهم العنسة الدرامية الحاطقة هم ظلال الحاضر بكل ماضيه . . ولياليهم «عفريتة الصورة» التي لا يصعب أن نستخرج منها عديد الطيمات في كل حجم وفي أى مقاس ! وليس من الصير أن نتلقهم بالفلسفة ونحملهم الرموز يرغم ضيق اللقطة ونحدد الموقف الدرامى المختار .

وإذا صدقتا حسن نية المؤلف تجاه شخصه ، ورحنا نتلقهم بالفلسفة ، ونحملهم الرموز من خلال التزام المؤلف « بما يمكن أن أسميه طبيعة الصورة » ، ما وجدنا في الأمر ثمة شيئاً يشير إلى شيء ! و« عفريتة الصورة » هذه المتمثلة في شخص المسرحيات الثلاث كما يشرح لنا المؤلف ، في تقليدى « أصل » مشوه لصورة يبت في حياتنا ونحوها إلى « عفريتة » لا خطر منها إلا بمحاولة بعثها على المسرح من جديد بهذه الصورة التي شاهدناها على المسرح ، فالخى أنه ليس أحد بين للمشاهدين لم يطف على هذه الشخص ، ولم يلمس لها أعذاراً ومبررات لتصرفاتها ، كما أنه ليس من شك في أن الشخص وسحت وقدمت إلينا بصورة أدت إلى نتيجة عكسية تناقض تماماً ما حاول المؤلف التركيز عليه باللمحات السريعة الحاطقة التي تواترت في الحوار على شكل نكات وقهشات . وإذا كان المؤلف قد هدف - كما يشرح لنا في النشرة - من تنظيم شخصياته إلى الاحتفاظ بصورة « أصل » من أى خلش قد يصيبه ( ولست أدري أى خلش وأى صورة هذه التي يمكن أن يغشها الخلش في تناولها وسير أغوارها ؟ ) حرصاً على ألا يتلاشى ظل الحاضر « لا يزال يتلجج على صفحة حياتنا » .

أقول : إن حرص المؤلف الشديد على الاحتفاظ بطبيعة الصورة الأصلية أدى به إلى إزالة ظل الصورة المسرحية من أن تتلجج على صفحة حياتنا الحاضرة . وكانت النتيجة أنه لم يوفق في التعبير عن الحاضر من خلال التعبير عن الماضى ، كما لم يتمكن من التعبير عن الماضى من خلال الحاضر .

وإذا تجاوزنا النص إلى الإخراج اتضح لنا أن هذا العمل تجربة لا بأس بها يضيفها للمثل (كمال حسين) إلى ما قدمه خلال العام الماضى من تجارب في الإخراج المسرحى لم تكن تخلو من فهم وتعمق ودراسة وذوق مسرحى أصيل مقبول : والحق أننى بقدر ما أهنى المخرج على إجادته رسمه للشخصيات وتنظيم الحركة المسرحية بما يتفق مع فهمه للنصوص - أعرب له عن

انزعاجي من منظر هذا الميكور الساذج المفكك الذي ساهم فيا ساد الصورة العامة للمسرحيات من تفسخ وتمزق ا

ولا يسعى في هذا المقام إلا أن أبشر جمهور المسرح بمخرج جديد كفء . ويمثل جديد يبشر بمستقبل باسم وهو « محي الدين إسماعيل » . أما « طارق عبد اللطيف » فقد عرفناه ممثلاً جيداً في أعمال سابقة . وأما « عبد السلام محمد » فلم يعد من مصلحته تكرار الإشارة به . وكذلك « عليّة الجزيري » و « سعيد خليل » و « عبد العزيز غنيم » و « فاروق سليمان » كانوا على درجة من الإقناع معقولة . وأظن أنه من فضول القول تكرار الاعتراف بعظمة توفيق الدقن ، ولكن الكلمة التي لابد من قولها هنا هي أنني سعدت باشتراك الفنانة « سناء جميل » بدورها القصير في هذا العمل ، كما سعدت بعودة الفنانة « إحسان شريف » إلى نشاطها . . . وكذلك تألّق الفنانة « ناهد سمير » كمهدنا بها . . .

# الفهرس

## الصفحة

٧	..... مقدمة
١١	..... القسم الأول : دراسات مسرحية
١٣	..... (١) المضمون الفكرى لمسرح نعمان عاشور
٢٨	..... (٢) تراجميا البحث عن الذات - مسرح رشاد رشدى
٥٠	..... (٣) المضمون الاجتماعى لمسرح يوسف إدريس
٨١	..... القسم الثانى : قراءات مسرحية
٨٣	..... - الليلة نضحك .. مع ميخائيل رومان
٨٨	..... - خيال الظل .. والمسرح العربى
٩٥	..... - المسرح من ذهن المدير
١٠٠	..... - بين الطريق الصعب والقالب التقليدى
١٠٨	..... - «أراخت» اللامسرحية
١١٣	..... - خطوات نحو مسرح مصرى
١٢١	..... القسم الثالث : عروض مسرحية
١٢٣	..... - محمود السعدنى والتصابين
١٢٩	..... - حد مرتاح .. على المسرح
١٣٥	..... - ماذا فى «بير السلم»
١٤٠	..... - زويدة .. تأكل «الزويدة»
١٤٦	..... - مهزلة يوسف إدريس .. الأرضية
١٥٠	..... - ليالى نعمان عاشور

## صلى للمؤلف

- ١- اللب غارح الحلبة (رواية) الميعة العامة للكتاب
- ٢- السنيورة (رواية) الميعة العامة للكتاب
- ٣- الأوباش (رواية) الكتاب النعمى
- ٤- فلاح مصرى فى بلاد القرنجة (رواية رحلة) دار المعارف
- ٥- حفرة صاحب السعادة اللص (خمس روايات قصيرة) الناشر العربى
- ٦- ورقة من مذكرات رجل منوم (قصص قصيرة) دار الفكر المعاصر
- ٧- محاكمة طه حسين (دراسة) العربية للدراسات والنشر بيروت
- ٨- فتح الأندلس (تحقيق للمسرحية التى كتبها الزعيم مصطفى كامل)  
الميعة العامة للكتاب
- ٩- فى المسرح المصرى المعاصر (دراسات نقدية) دار المعارف

رقم الإيداع	١٩٨١/٣٠٩٨
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧-١٣٤٦-٩٤-٨

١/٧٩/٣٦٤

طبع بطابع دار المعارف (ج. ٢٠٠٤ ع.)



## هذا الكتاب

شهدت فترة الستينيات عصر ازدهار حقيقى فى المسرح الشعبى ،  
وتفاعلت فيها أساليب الفن المختلفة ، والتحم ذلك التفاعل الحى بالنقد  
والجمهور معاً ..

من هنا جاءت فكرة هذا الكتاب ، لتتناول بالدراسة والتحليل  
المضمون الفكرى فى أعمال ثلاثة من كتاب المسرح المصرى فى تلك الفترة  
المزدهرة ، وهم : نعمان عاشور ويوسف إدريس ، ورشاد رشدى .  
والمؤلف من هذا الجيل الذى يضيف بقلمه الكثير إلى خريطة الحياة  
الأدبية المعاصرة .